Mus. Th.
803

Mus. Th.
803.

Danscher

<36609069800013

<36609069800013

Bayer. Staatsbibliothek

Andenken [illegible]

Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte.

Aus den besten Quellen geschöpft
von
Andreas Dauscher.

Mit Tabellen.

Ulm, 1801.
In der Stettinischen Buchhandlung.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Musik ist die Seele des Lebens — denn sie dient nicht blos bey Festen, sondern auch bey Geschäften und Arbeiten. Der ganze Mensch ist Thätigkeit und Bewegung, sobald harmonische Töne ihm schallen. Ist die Seele ermattet, so ists Musik, was sie erquickt und die Lebensgeister erfrischt. Singen ist instinktartiger Trost der Reisenden, der Arbeiter, der Schäfer, der Matrosen — alles singt — und lange Weile verschwindet, und Sorgen und Kummer fliehen.

Musikalische Realzeitung von 1789, Nro. 5, S. 40.

Dem Herrn

Jacob Fehr,

Handelsherrn

in der

Reichsstadt Kempten,

als dem Manne,

dem

meine gegründete Achtung und Liebe gehört,

meinem

Prinzipal und Gönner.

Fest überzeugt, wie sehr Sie, verehrungswürdiger Mann, Künste und Wissenschaften schätzen, lieben und unterstützen; ganz versichert, mit welcher Wonne Ihr edles Herz es sieht, wenn Ihre Mitmenschen, wenn Ihre Untergebene, ohne andere Pflichten zu versäumen, ebenfalls diejenigen Mittel und Wege gebrauchen, die es allein sind, welche uns alle zum wahren Zwecke, zu unserer wahren Bestimmung, nämlich zur Vervollkommnung und zur Tugend führen können — darf ich unerschrocken Ihnen die Frucht einiger meiner Feyerstunden widmen, und um deren gütige Aufnahme zu bitten wagen.

Sie, hochzuverehrender Gönner, haben mir schon unzählige Proben Ihrer thätigen

Liebe gegeben; es ist heiligste Pflicht, die Tugend selbst fordert mich auf, Ihnen bey dieser Gelegenheit öffentlich meinen innigsten Dank dafür abzustatten.

Möge der Himmel Ihr Leben noch lange zu anderer und meinem Wohl erhalten! Dieß ist der feurigste, der herzlichste Wunsch desjenigen, der stets mit schuldigster Ehrerbietung seyn wird

Ihr

gehorsamster Diener
A. Dauscher,
von Ißny.

Vorrede.

Unter andern meiner wissenschaftlichen Sammlungen habe ich vor einiger Zeit auch einige Bogen der Musik gewidmet und sie meinen musikalischen Freunden zu lesen gegeben. Sie baten mich darauf, dieses daraus entstandene kleine Handbuch der Musik, wo möglich, zum Drucke zu befördern, weil sie nicht Zeit haben, es abzuschreiben, und vielleicht manchen andern Musikfreunden dadurch ein Gefallen geschehe.

Ich, als Dilettant, der die wenigsten Feyerstunden der Musik widmen kann, würde mich niemals haben überreden lassen, die Presse mit diesen Blättern zu beschäftigen, wenn un-

ter den Millionen Büchern schon viele wären, die den Anfängern der Musik (besonders der Flöte) von allen in dieser Kunst vorkommenden Dingen, auf eine sehr kurze, leichte und wohlfeile Art, deutliche und richtige Begriffe beybringen könnten; allein niemand wird sagen, daß z. B. Quanzens und Tromlitzens Unterricht für die Querflöte, oder die vortrefliche Theorie der schönen Künste von Sulzer (aus welchen Büchern ich vorzüglich geschöpft habe) kurz und wohlfeil seyn. Der Musikanfänger erschrickt vor dergleichen dicken Bänden, und wird, wegen der vielen darinn enthaltenen Subtilitäten bald müde und verdrüßlich werden, oder sich doch die Tonkunst weit schwerer als nöthig vorstellen. Wie ungerne entschliessen sich arme Aeltern nicht, ihren Kindern dergleichen theure und dicke Bücher anzuschaffen? und der arme Dilettant, wie oft muß er nicht aus Geldmangel ebenfalls Verzicht darauf thun? Hat er je so viel, als dergleichen Werke kosten, erspart, wo will er, als Handwerker, ohne andere nöthigere Pflichten zu versäumen, so viel Zeit hernehmen, sie mit Aufmerksamkeit und Nutzen

durchzulesen? Ich glaube, daß kleine Bücher — wenn darinn die Nebensachen nicht zu Hauptsachen, und diese nicht zu Nebensachen gemacht werden — dem Denker von großem Nutzen seyn können; wer aber nicht denken kann, wer nicht nachdenken will, dem werden auch die dicksten Folianten wenig oder nichts nützen.

Aus diesem allen läßt sich die Bekanntmachung meiner musikalischen Sammlung vertheidigen, und die Absicht derselben errathen. Wird durch diese wenigen Blätter den Liebhabern der Musik das Studium derselben erleichtert; wird dadurch die Erlernung, Ausbreitung und richtige Beurtheilung dieser schönen Kunst, und durch sie moralisches Gefühl und Tugend befördert, dann ist mein Zweck erreicht.

Als Mittel zu diesem, und zugleich als ein Beweis, daß nicht Gewinnsucht oder andere niedrige Absichten diese Arbeit veranlaßten, muß ihr wohlfeiler Preis und der Fleiß dienen, der zu derselben verwendet worden.

Schließlich erlaube man mir noch den Wunsch, diese wenigen Blätter, (die hochachtend denjenigen weichen wollen, von welchen sie in jeder Rücksicht übertroffen werden,) aus dem rechten Gesichtspunkte liebevoll zu beurtheilen und aufzunehmen.

Reichsstadt Kempten,
den 16. März 1801.

Der Verfasser.

Innhaltsanzeige.

Erster Abschnitt.

Seite.

Einleitung in die Musik. 1 — 22
- a) Erklärung. 1
- b) Zweck. 2
- c) Mittel. 2
- d) Anwendung. 3
- e) Nutzen. 4
- f) Eintheilung. 6
- g) Lern- und Lehrart. 6
- h) Geschichte der Musik. 9

Zweyter Abschnitt.

Begriff der allgemeinen Bezeichnung und Benennung der Musik. 22 — 39
- a) Noten. 22
- b) Schlüssel. 24
- c) Takt. 25
- d) Pausen. 29
- e) Andere gewöhnlichste Zeichen. 34
- f) Musikalische Kunstwörter. 36

Dritter Abschnitt.

Von der theoretischen Tonkenntniß. 39 — 63
- a) Von den Tönen überhaupt. 39
- b) Tonleitern. 45
- c) Tonverbindungen. 47
- d) Wohl- und Uebelklänge. 50
- e) Tonarten. 52
- f) Akkorde. 59
  - 1) Wohlklingende Stammakkorde. 59
  - 2) Deren Umwendungen. 61

Vierter Abschnitt.

Anweisung zum Flötenspielen, welche auch bey Erlernung der meisten andern Instrumente nützlich ist. 63 — 120
- a) Von der Flöte überhaupt. 63
- b) Stellung und Haltung derselben. 65

Seite.
c) Ansatz der Flöte. 66
d) Fingerordnung. 68
e) Stimmung. 71
f) Wahre Sprache der Flöte. 73
g) Athemholen. 93
h) Wesentliche Manieren oder Auszierungen. 96
1) Bebung. 98
2) Vorschlag. 99
3) Nachschlag. 100
4) Anschlag. 101
5) Schleifer. 101
6) Doppelschlag. 103
7) Pralltriller und Schneller. 102
8) Mordant. 104
9) Battement. 105
10) Abwechslung der Stärke und Schwäche, wachsen und Abnehmen des Tones. 106
11) Das Durchziehen. 106
12) Der Triller. 107
13) Fermaten. 110
14) Kadenzen. 112
i) Willkührliche Manieren oder Auszierungen. 117
k) Einige noch besondere Erinnerungen für Musikanfänger. 118

Fünfter Abschnitt.

Vom Vortrage in der Musik. 120 — 131
a) Vom Vortrage überhaupt. 120
b) Im Allegro. 126
c) Im Adagio. 128

Sechster Abschnitt.

Von der öffentlichen Ausführung der Musik. 131 — 139
a) Musikdirektor. 131
b) Konzertist. 134
c) Akkompagnement. 136

Siebenter Abschnitt.

Von der Beurtheilung der Musik. 139
a) Gewöhnliche Fehler bey der Beurtheilung. 139
b) Regeln zu derselben, in Ansehung
1) des Orts, 142
2) der Zuhörer, 143
3) der Ausführer, 144
4) der Komposition. 145

Erster Abschnitt.

Einleitung in die Musik.

a) Erklärung. b) Zweck. c) Mittel. d) Anwendung. e) Nutzen. f) Eintheilung. g) Lern- und Lehrart. h) Geschichte der Musik.

a) Erklärung der Musik.

Die **Musik** ist eine schöne Kunst, welche die Eigenschaften derjenigen Töne hervorbringen lehret, welche eine Melodie oder Harmonie ausmachen können. Auch wird die Ausübung dieser Kunst, welche in dem Abspielen vorliegender Tonstücke besteht, **Musik** genannt. *) Sulzer sagt: **Die Musik ist in ihrem Wesen** eine Folge von Tönen, die

*) Die Alten, vorzüglich die Griechen, verbanden mit dem Wort **Musik** einen weitläuftigern Begriff als wir. Sie nannten jeden Gelehrten oder Studirten einen **Musiker**, bis endlich in den Zeiten Homers, da die Philosophen eine besondere Klasse von Gelehrten auszumachen anfiengen, nur den Dichtern, Tonkünstlern, Schauspielern und Tänzern der Nahme eines **Musikers** blieb. Später bemerkte man, sagt Lucian, daß die Bewegung des Tanzes dem Athemholen des Sängers hinderlich war, man befand es also für besser, den einen singen, und den andern tanzen zu lassen. Die Bedeutung des Worts **Musiker** wurde also noch eingeschränkter, da dieser Nahme nur denjenigen blieb, die sich allein der Ausübung des Singens und Spielens überließen. Siehe **Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik**, Seite 95.

aus leidenschaftlicher Empfindung entstehen, und sie folglich schildern, die Kraft haben, die Empfindung zu unterhalten und zu stärken.

b) Zweck der Musik.

Der Zweck der Musik ist Erweckung der Empfindung; es ist folglich demselben ganz zuwider, Gegenstände von der Musik zu fordern, welche keinen Einfluß auf die Empfindungen haben und dem Gehöre fremd sind. *) Zum Ausdruck der Gedanken und der Vorstellungen ist die Sprache erfunden. Die Musik hat nicht auf das Vorstellungsvermögen, sondern nur auf das Empfindungsvermögen zu wirken; wenn sie aber dieses nicht erwecket, so ist sie nicht ächt, nichts werth, sollten auch die Töne noch so künstlich auf einander folgen, die Harmonie noch so mühsam überlegt, und nach den schwersten Regeln richtig seyn.

c) Mittel den Zweck der Musik zu erreichen.

Nach dem Zwecke kommen die Mittel in Betrachtung, in deren Kenntniß und Gebrauch eigentlich die Tonkunst besteht. Hier ist die Frage zu beantworten: Wie die Töne zu einer verständlichen Sprache der Empfindung werden, und wie eine Folge von Tönen zusammen zu setzen sey, daß der, der sie höret, in Empfindung gesetzt, eine Zeitlang darinn unterhalten, und durch einen sanften Zwang genöthiget werde, derselben nachzuhängen? In der Auflösung dieser Frage besteht die ganze Theorie der Kunst. **) Diese Mittel sind: 1) Der Gesang, oder die Folge einzelner Töne, in so fern sie nach der besondern Na-

*) Werke Friedrichs II. B. XI. S. 59. 65.

**) Theorie der Kunst ist der Inbegriff aller Regeln und Vorschriften, nach welchen eine solche zur Erreichung ihres Endzwecks auszuüben ist.

tur der Empfindung langsamer oder geschwinder fortfließen, geschleift oder gestoßen, tief aus der Brust, oder blos aus der Kehle kommen, in größeren oder kleineren Zwischenräumen (Intervallen) von einander getrennt, stärker oder schwächer, höher oder tiefer, mit mehr oder weniger Einförmigkeit des Ganges vorgetragen werden. 2) **Die Tonart**, in welcher man musikalische Gedanken singet oder spielet, und durch die selbst einerley Figuren verschiedene Schattirungen und Empfindungen bekommen. 3) **Das Abgemessene und Gleichförmige (Metrische oder Rhythmische) der Bewegung** in dem Gesange, wodurch Einförmigkeit und Mannigfaltigkeit erhalten wird. 4) **Die Harmonie**, nämlich die, welche dem Gesang zur Unterstützung und Begleitung dienen. Werden alle diese Mittel in jedem besondern Falle zu dem einzigen Zwecke auf eine geschickte Weise vereiniget, so bekommt das Tonstück eine Kraft, die bis in das Innerste gefühlvoller Seelen eindringet, und jede Empfindung darinn auf das lebhafteste erwecket.

d) Anwendung der Musik.

Die Anwendung der Musik geschieht auf eine den Absichten der Natur bey den Leidenschaften gemäße Weise. Man braucht sie entweder in allgemeinen oder besonders bestimmten Absichten; bey öffentlichen oder bey Privatangelegenheiten. Die **allgemeinste Absicht**, die man bey Anwendung der Musik haben kann, ist die Bildung der Gemüther bey der Erziehung. Die **besondere Absicht** ist: gewisse Empfindungen bey öffentlichen sehr wichtigen Vorfällen in den Gemüthern zu einem bestimmten Zwecke lebhaft zu erwecken, und eine Zeitlang zu unterhalten. Da wird sie als Mittel gebraucht, den Menschen durch ihre unwiderstehliche Kraft zu

Entschließungen oder Unternehmungen aufzumuntern, und seine Wirksamkeit zu unterstützen. Hieher gehören: 1) Die Kriegsgesänge, 2) Nationalfestgesänge, 3) die Kirchenmusik, und, ehe die Schauspiele den Charackter öffentlicher Anstalten verloren hatten, 4) die theatralische Musik. Bey Privatangelegenheiten dient die Musik 1) zu gemeinschaftlichen Tänzen. 2) Zu gesellschaftlichen und auch zu einsam abzusingenden Liedern. 3) Zu Konzerten, die blos zum Zeitvertreib, und etwa zur Uebung im Spielen angestellt werden.

e) Nutzen der Musik.

Mögen immer leider sehr Wenige das genaue Band kennen, durch welches die Musik an ernstere Wissenschaften angekettet ist, und nicht wissen, in welchem engen Verhältniß sie mit der Mathematik, mit der Naturlehre, mit der Physiologie und mit andern höhern Wissenschaften steht: so läßt sich aus dem oben Gesagten doch schon der Nutzen und das Angenehme der Musik schließen. Große Gefühllosigkeit würde derjenige verrathen, der diese Dinge läugnete, oder sie hier weitläuftig zu demonstriren forderte. Musik und Tanz sind dem Menschen angebohren: die kultivirtesten und rohesten Völker haben sich in allen Ländern und zu allen Zeiten damit ergötzet. Die Musik gehört zu den reinsten sittlichen Vergnügungen des Lebens, und übertrift alle andere Künste an Lebhaftigkeit der Kraft, welches von dem Spiele der Nerven und dem schnellen Laufe des Geblütes herkommt, auf welche die Töne wirken. Man wird von keiner Kunst sehen, daß sie sich der Gemüther so schnell und so unwiderstehlich bemächtiget, wie die Musik. Man hat Folianten von den wunderbaren Wirkungen derselben geschrieben. Es ist nur schade, daß ihre Wirkung

gewöhnlich vorübergehender scheint, als die Wirkung jeder andern Kunst. Hr. Professor Hufeland *) zählt die Musik zu den Lebensverlängernden Mitteln, und gesteht, daß durch keinen Sinneseindruck so schnell und so unmittelbar auf Stimmung, Ermunterung und Regulirung der Lebensoperation gewirkt werden könne, als durch sie; „unwillkührlich, sagt „er, nimmt unser ganzes Wesen den Ton und Tackt „an, den die Musik angiebt, der Puls wird lebhaf„ter oder ruhiger, die Leidenschaften geweckt oder be„sänftiget, je nachdem es diese Seelensprache haben „will, die ohne Worte, blos durch die Macht des „Tones und der Harmonie, unmittelbar auf unser „Innerstes selbst wirkt, und dadurch oft unwider„stehlicher dahin reißt, als alle Beredsamkeit.“ Ein anderer großer Philosoph, Herder, **) drückt sich eben so schön als kurz über die Macht der Musik aus. „Die Tonkunst, sagt er, wie einfach „und roh sie sey, sie spricht zu allen menschlichen „Herzen, und ist, nebst dem Tanz, das allgemeine „Freudenfest der Natur auf Erden“; und an einem andern Orte ***) schreibt er: „Ich möchte von der „Musik sagen, was Vanini von seinem Strohhalm „sagte: wäre ich so unglücklich am Daseyn Gottes „zu zweifeln und hätte die Musik, so würde sie „allein mir Demonstration seyn.“ Von jeher haben weise Gesetzgeber und Erzieher den mit dem Angenehmen begleiteten Nutzen der Musik eingesehen. Hochachtung und besondere Neigung hatten die Griechen für die Musik; sie machte bey ihnen einen Theil der Erziehung der Jugend aus, und man hielt es für einen Grad von Barbarey, in der Ton-

*) in seiner Kunst das menschliche Leben zu verlängern S. 204.

**) In seinen Ideen zur Geschichte der Menschheit. II. B. S. 168.

***) In seinen Gesprächen von Gott. S. 157.

kunst unerfahren zu seyn. Alle große Männer haben ihren Einfluß auf Herz und Sitten eingesehen, und viele Dichter ihr Lob mit Enthusiasmus besungen. Luther *) drückt den Werth der Musik nach seiner Art in folgenden Stellen sehr gut und kernhaft aus: „Der schönsten und herrlichsten Gaben „Gottes eine ist die Musik; Musik ist der besten „Künste eine; Musik ist das allerbeste Labsal eines „betrübten Menschen, wodurch das Herz wieder erquicket, zufrieden und erfrischt wird; Musik ist eine „halbe Zuchtmeisterinn, die die Leute gelinder, sanftmüthiger, sittlicher und vernünftiger machet; die „Musik habe ich allezeit lieb gehabt; die Jugend soll „man stets zu dieser Kunst gewöhnen. Wer die Mu„sik verachtet, mit dem bin ich nicht zufrieden ꝛc. ꝛc.“ Tausend andere schickliche Stellen von vielen schätzbaren Männern könnten hier noch angeführt werden, doch — genug hievon.

f) Eintheilung der Musik.

Man kann die Musik in die a) theoretische und praktische, b) natürliche und künstliche, c) Instrumental-organische oder Spielmusik, und in d) Vocal-odische oder Singmusik eintheilen. Es gab von jeher **) vielerley Eintheilungen der Musik; und heutiges Tags ist es noch nichts Leichtes, die wahre Sphäre der Musik und ihre Eintheilung genau zu bestimmen.

g) Lern- und Lehrart der Musik.

Jede Wahl der Lebensbeschäftigung, folglich auch die Entschließung, Musik zu lernen, muß mit

*) In seinen Colloquiis S. 411. ꝛc. ꝛc.

**) Hievon ein Mehreres in Marpurgs oben angeführtem Werk. Seite 96.

grosser Behutsamkeit geschehen; denn daß nicht Jeder zu jedem Fache tauge, nicht jeder zur Tonkunst geschickt sey, ist und wird — so wie die traurigen Folgen der schlechten Wahl — leider täglich bewiesen. Wer demnach ein schätzenswerther Musiker werden, oder gar die Musik zu seinem Hauptgeschäfte machen will, der erwäge folgende wohlgemeinte Ermahnungen:

1) **Er muß die dazu nöthigen Körper- und Seelenkräfte haben.** Wer kein gutes Gehör, blöde Augen, einen kränkelnden Körper, stumpfe Nerven, elende Brust hat, wird es weder in der Spiel- noch Singmusik weit bringen, und niemals ein **künstlicher Musiker** werden. Wer keinen muntern und feurigen Geist, nicht ein ziemliches Maaß von Einbildungs- und Beurtheilungskraft, nicht wenigstens musikalische Belesenheit und Geschmack hat, der darf sich niemals schmeicheln, eine gute musikalische Komposition zu machen, er wird und kann niemals ein **gelehrter Musiker** werden.

2) **Die Tonkunst erfordert unaufhörliche Lust, Liebe, Begierde, eisernen Fleiß und unermüdete Geduld,** um alle dabey vorkommende Beschwerlichkeiten standhaft zu ertragen, und die vielen Schwierigkeiten glücklich zu überwinden.

3) Wer sich in der Musik hervor zu thun wünscht, der muß **in frühen Jahren anfangen;** Nerven und Hals müssen im Wachsthum und noch biegsam, der Kopf ebenfalls noch gelehrig, munter und sorgenfrey seyn. Das vorgerückte Alter hebt diese Eigenschaften auf, und führt oft noch andere der Musik unausweichbare Hindernisse bey sich.

4) Die Musik ist eine Kunst, deren Umfang kaum ein Menschenalter ergründen und erlernen kann; **sie fordert daher ihren eigenen Mann.** Wer sich mit vielen andern Dingen, die ausser ihrer Sphäre liegen, beschäftigen muß, wird, wenn

er seine Hauptpflichten erfüllen will, selten ein sehr künstlicher oder ein gelehrter Musiker, noch seltner aber beydes zugleich seyn oder werden. *)

5) Wer Talente, Lust, gehöriges Alter und Zeit zur Musik hat, muß gleich anfangs sich um einen guten Meister in derselben umsehen. Das Selbststümpern, oder bey einem Pfuscher lernen, haben schon oft den besten Talenten eine falsche Wendung gegeben; Lust und Zeit sündlich versplittert, und Manchem entsetzliche Fehler und Vorurtheile beygebracht, die nachher die besten Meister schwer, oder oft gar nimmer vertreiben und gut machen können. Nun entsteht die Frage: welches mögen wohl die Eigenschaften desjenigen seyn, der würdig ist, andere zu unterrichten und sich für einen Lehrer der Musik auszugeben? Lange nicht hinreichend ist es, ein Instrument gut zu spielen! Weg mit denjenigen, die nicht zugleich die nöthigen Gaben zu informiren haben. Weg mit dem Betrüger, der sich Lehrer der Musik nennt und 1) von der Harmonie nichts versteht, und bloßer Instrumentist ist. 2) Der seine Sache nicht gründlich, und aus richtigen Grundsätzen weiß. 3) Der von dem Ansatze, der Fingerordnung, Tonarten rc. keine richtige, klare und deutliche Begriffe hat. 4) Der kein Adagio mit Gefühl, kein Allegro deutlich und rund spielen kann. 5) Der keinen deutlichen Vortrag, keine Manieren, überhaupt keinen Geschmack, weder musikalisches noch moralisches Gefühl hat. 6) Der das Zeitmaß selbst nicht genau beobachtet oder andern nicht mit äußerster Strenge beobachten lehret. 7) Der nicht alles in der Musik Vorkom-

*) Dilettanten mögen immer beherzigen, was in der musikalischen Realzeitung von 1789 S. 66 und 77 steht, unter der Ueberschrift: „Ueber die Pflicht, seine Neigung zur Musik einzuschränken.“

mende den Schülern deutlich und gründlich zu erklären und davon richtige Begriffe beyzubringen im Stande ist, und dem die hiezu nöthigen und zweckmäßigen Bücher, gute Musikalien und andere wesentliche Hülfsquellen mangeln. 8) Der dem Schüler schmeichelt, folglich die meisten Fehler übersiehet; ihn nur mit amüsanten Tänzchen und Liederchen beschäftiget; oder der hingegen ein Wütherich ist, der nur fluchen und schlagen kann, und zum Lehren weder Geduld noch Temperament hat. 9) Der nicht die Ehre dem Eigennutz, die Beschwerlichkeit der Bequemlichkeit vorzieht, und der selbst zu faul ist, nach dem Zweck der Vollkommenheit zu streben. Wer diese Warnungen beherziget, dem wird es leicht seyn, den schlechten von dem guten Lehrer zu unterscheiden, und den rechten Mann zu wählen.

6) Endlich wer Talente, Lust, Alter, Zeit und einen guten Lehrer hat, der muß sich das **Selbstbemühen, Selbstnachdenken** und weiteres **Nachforschen** sehr empfohlen seyn lassen. Er muß einen edlen Eigensinn haben, welcher nicht erlaubt sogleich mit allen Stücken zufrieden zu seyn, sondern ihn mit Beharrlichkeit ansporut, immer vollkommener zu werden. Wer die Musik nur auf Gerathewohl, nur zum Zeitvertreib, nur aus Eigennutz, Stolz, zaumloser Eigenliebe, oder andern niedrigen Absichten lernt; wer sie nicht (wie die Tugend) um ihrer selbst **Willen** schätzt und liebt, der entehrt sie, und wird lebenslänglich ein elender Stümper und Leyermann bleiben.

h) Geschichte der Musik.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die **Musik** die älteste aller schönen Künste sey: Sie ist mehr als irgend eine andere ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir sie auch bey allen

Völkern, und sogar bey solchen an, die sonst von keiner andern Kunst etwas wissen. Es wäre thöricht, in der Geschichte oder in dem Nebel der Fabeln ihre Erfindung aufzusuchen. Jedes Volk kann sich rühmen sie erfunden zu haben. Aber angenehm würde es seyn, die völlige Geschichte von ihrem allmähligen Wachsthum zu haben; allein es ist nicht daran zu denken, daß diese Geschichte auch nur einigermaßen könnte gegeben werden, da die Quellen, woraus sie geschöpft werden sollte, zu trüb und zu ungewiß sind. Ohne Zweifel hatte man schon seit langer Zeit sehr schöne Gesänge gehabt, ehe es irgend einem Manne von spekulativem Kopf eingefallen war, die Tonleiter, woraus die Töne derselben genommen wurden, durch Regeln oder Verhältnisse zu bestimmen und festzusetzen. Bey den Alten war das Tonsystem nicht wie das unsrige in Octaven getheilt, sondern in 5 Tetrachorden (Viersaiter) und 5 Pentachorden (Fünfsaiter.) *) Sie hatten 18 Hapttöne, von verschiedenen Namen, welche in 3 Klanggeschlechter **) 1) in das diatonische, 2) in das chromatische, und 3) in das enharmonische eingetheilt wurden. Jedes hatte 15 Tonarten, (welche nichts anders als eine fünfzehnmalige Versetzung der von uns sogenannten weichen Tonarten waren, und folglich unter allen sich keine harte Tonart fand), von denen in der Eintheilung des Alypius die Haupttonarten 1) die lydische 2) die äolische 3) die phrygische 4) die jastische und 5) die dorische genannt wurden, wovon jede zwey Nebentonarten hatte, die sich durch die Vorsetzwör-

*) Ein Tetrachord war eine Tonleiter von vier — ein Pentachord eine Tonleiter von fünf Tönen.

**) Die Eintheilung der Töne eines Tetrachords nach gewissen Regeln heißt ein Klanggeschlecht.

ter hypo (unter) und hyper (über) auszeichneten; z. B. die Hauptart hieß lydisch, ihre Nebenarten sind die hypolydische und hyperlydische gewesen. In den allerältesten Zeiten waren nicht mehr als drey Tonarten gebräuchlich: die dorische, phrygische und lydische. *) Die Erfindung der Abmessung der Töne schreiben die Griechen insgemein dem Pythagoras **) zu. Zur Untersuchung der Tonverhältnisse bedienten sich die Alten des pythagorischen Canons, und eines andern viereckigten Instruments, welches Helicon ***) hieß, und wenigstens mit 4 Saiten bezogen ward. Sie, unsere Urvorfahren, begnügten sich nicht, den Rhythmus in ihren Gesängen zu notiren; um solchen bey der Ausführung derselben zur Wirklichkeit zu bringen, hatten sie die Gewohnheit den Tackt auf mehr als eine Art zu schlagen. Insgemein geschah solches vermittelst der Bewegung des Fußes, welcher für die Arsin (Aufschlag) aufgehoben, und für die Thesin (Niederschlag) niedergesetzt ward. Dieses Amt gehörte zwar eigentlich für den Konzertmeister, welcher Mesochorus oder Coryphæus genannt ward, weil er mitten in dem Chore der Singer und Spieler, an einem etwas erhabenen Orte seinen Platz hatte, damit er von dem ganzen Orchester desto eher gesehen und gehöret werden konnte. Es wurden aber auch öfters besondere Tacktschläger dazu gehalten, welche wegen des Geräusches ihrer Füße, entweder Podoctypi und Podopsophi, oder wegen der Monotonie des Rhythmus Syntonarii; von den Römern aber

*) Siehe Marpurgs oben angeführtes Werk S. 123. und 126.

**) Einige seiner musikalischen Lehrsätze sind in der musikalischen Realzeitung von 1789 S. 47.

***) Weiter unten ist auf einer Tafel von den Instrumenten der Alten eine Abbildung davon bey Nro. 48.

Pedarii, Podarii und Pedicularii genannt wurden. *) Um die rhythmischen Schläge des Fußes desto durchdringender zu machen, bedienten sie sich bald eiserner Absätze oder Schuhsohlen; bald einer Art von hölzerner Schuhen, womit sie öfters noch auf eine Art von Fußgestell (pediculus, scabellum oder scabillum) schlugen, das man füglich Tacktbank heissen könnte. — Nicht nur die Füße, sondern auch die Hände wurden zum Tacktschlagen gebraucht: indem man mit der geballten rechten Hand in die linke hohle schlug; derjenige, welcher diese Verrichtung hatte, wurde Manuductor (Handleiter) geheissen. Ausser dem Stampfen mit den Füßen und dem Händeklappen, womit der Tackt gegeben wurde, bediente man sich noch allerhand Arten von großen Seeschaalen und Knochen, die man, so wie heutiges Tags die Kastagnetten, gegen einander schlug. **) — In der Melopoeie (Melodienerfindung) hatten die Alten eine dreyfache Gattung, nämlich: 1) die tragische 2) die dithyrambische und 3) die nomische. Ihre Noten waren anfangs die grammatischen Zeichen; Pythagoras gebrauchte zuerst die Buchstaben des Alphabets dazu. Nicht allein jede Vocal- und Instrumentalstimme, sondern jeder Modus, jedes Klanggeschlecht, hatten ihre besondere Noten. Man stelle sich die damalige entsetzliche Menge von 1620 Tonzeichen vor. ***) Kein Wunder, daß die Ausübung der Musik zu derselben Zeit langweilig und beschwerlich

*) Die griechischen und lateinischen Worte: Podoctypi, Podopsophi, Syntonarius, Pedarius, Podarius, Pedicularius können im Deutschen wohl nicht anders als durch Tacktreter, Tacktschlager, Tacktgeber, übersetzt werden.

**) Siehe hievon Marpurgs oben angeführtes Werk S. 178.

***) Mehreres hievon in Marpurgs schon öfters oben angeführtem Werk S. 193.

war! — Die Aegypter haben sich, so viel wir wissen, nie um die Musik verdient gemacht, meistens wurde sie sogar bey gottesdienstlichen Verrichtungen, Opfern ꝛc. ausgeschlossen. Die Hebräer hingegen trieben die Musik mit vorzüglichem Eifer. Ihre größten Leute waren fast alle Musiker. Bey den Griechen war freylich die Musik nicht so nahe zur Vollkommenheit wie die übrigen Künste gelangt; jedoch aber allgemein geschätzt und geliebt. Die Poeten waren alle zugleich Tonkünstler. Das griechische Ohr war so sehr an eine melodische Sprache gewöhnt, daß sie die theatralische Deklamation nicht allein in Noten setzten, und Stellenweise accompagnirten, sondern selbst die Redner ließen den Ton ihrer Stimme durch Instrumente regieren; und den Herold, der die Gesetze ausrief, begleitete sehr oft ein Musiker. Bey den Römern sind die Musen nur als geflüchtete Fremdlinge geduldet, aber niemals dahin gerufen worden. Die Musik hatte bey dieser Nation keine Fortschritte gemacht, und zuletzt das Schicksal des Staats gehabt, mit dem gewöhnlich die schönen Künste parallel laufen. In uralten Zeiten hatte man schon Saiten- Blas- und Schlag-Instrumente:*)

---

*) Siehe in Aug. Calmets Dictionar. sacræ scripturæ T. II. S. 90. In Marpurgs oben angeführtem Werk S. 31 ꝛc. 216 ꝛc. und in der musikalischen Korrespondenz vom Jahr 1791 S. 92. 1792 S. 285.

Es waren bey den Hebräern

a) Saiten-Instrumente:

Nabel oder Psalter Nro. 1.
— nach andern wie Nro. 2.
Harfe oder alte Cyther No. 3.
Hazur oder Assoor Nro. 4.
Kinnor Nro. 5.
Alte Leyer oder ebenfalls Kinnor Nro. 6.
Leyren Nro. 7. 8. 9.
Cyther Nro. 10.
Symphonia Nro. 11.
Sambuca Nro. 12.
Michol Nro. 13.
Minnim kleiner als Nro. 13.

b) Blas-Instrumente:

Chalil } Nro. 14.
Neckabbhim }
Tibia Nro. 15.
Posaunen Nro. 16.
Trompeten Nro. 17.
Chasora Nro. 18.
Keren Nro. 19.
Schofar oder Tackoa Nro. 20.
Sumphoneia Nro. 21.
Cornamus Nro. 22.
Huggag Nro. 23.
Migrepha Nro. 24.
Maschrockita Nro. 25.

c) Schlag-Instrumente:

Paucken Nro. 26. 27.
Hand- oder Jgfrp. Nro. 28.
Ringelp. Rappel oder Rassel Nro. 29.
Glockenpaucke Nro. 30.
Mörserpaucke Nro. 31.
Kugelpaucke Nro. 32.
Cymbeln Nro. 33.
Pauckencymbeln Nro. 34.
Schellencymbeln Nro. 35.
Glockencymbeln Nro. 36.
Schalischims Nro. 37. 38.

Bey den Griechen und Römern.

a) Saiten-Instrumente:

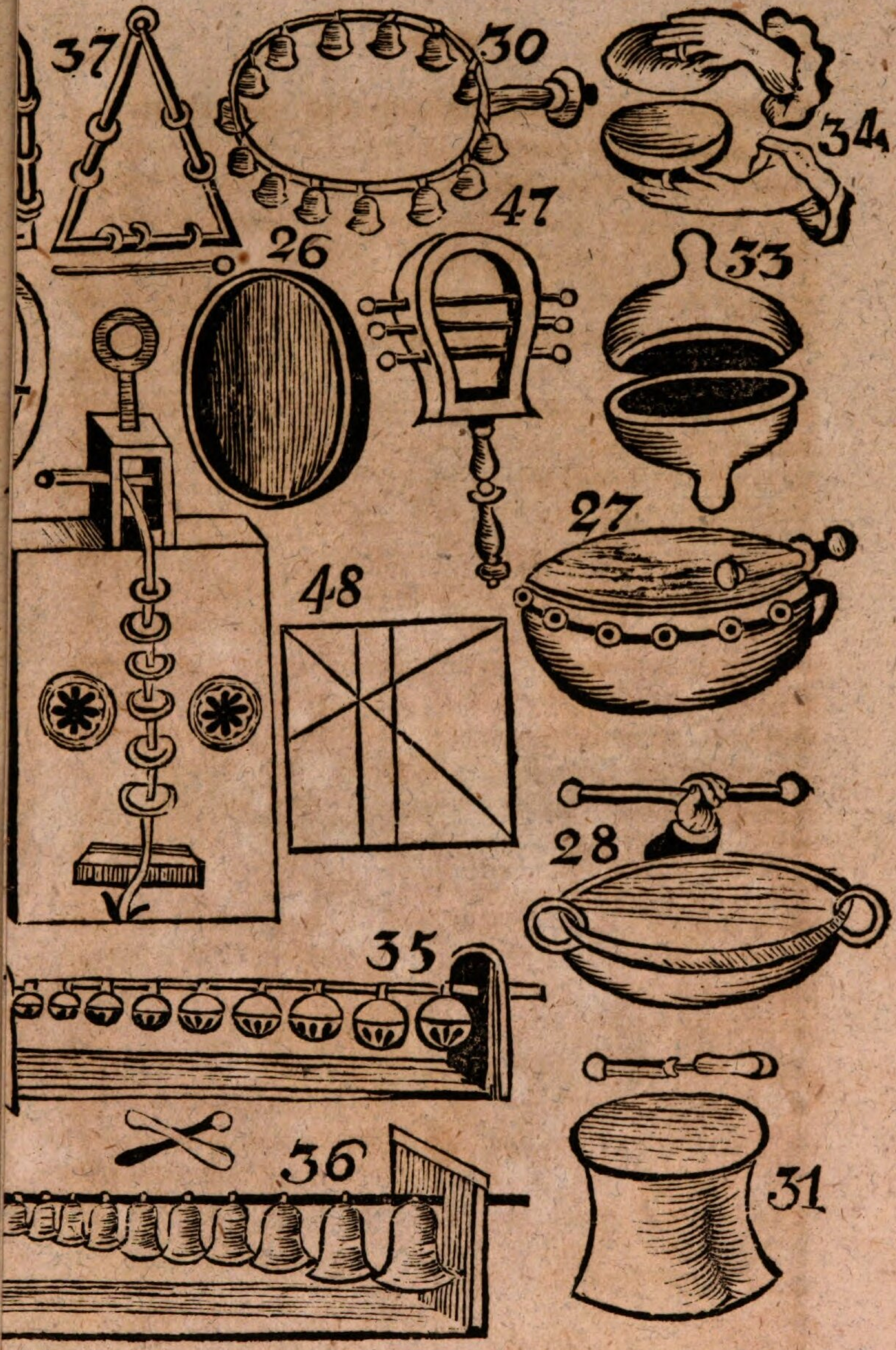
Leyren wie Nro. 6. und 9.
Cyther wie Nro. 10.
Lesbische oder Arionsleyer etwas kleiner als Nro. 6.
Nabilium wie Nro. 1. oder Nro. 2.
Barbitos wie Nro. 11.
— nach andern wie } N. 39.
Pandura }
Pecktis }
Sindaphus }
Sambuca wie Nro. 12.
Trigonon wie Nro. 5.

b) Blas-Instrumente:

Syrinx oder Fistula wie Nro. 14.
— andere Art Nro. 40.
Tibia oder Aulos Nro. 41.
— andere Art Nro. 42.
— noch eine andere Art Nro. 43.
Calamus Nro. 44.
Tuba oder Salpinx wie Nro. 17. 18. 20.
Lituus wie Nro. 16.
Buccina wie Nro. 19.
Cornu wie Nro. 45. und wie Nro. 20.
Syringa Panos wie Nro. 24.
Organum wie Nro. 23.
Organum hydraulicum Nro. 46.

c) Schlag-Instrumente:

Tympanum wie Nro. 26. bis 32.
Cymbeln wie Nro. 33. bis 36.
Systrum Nro. 47.


37
30
34
47
26
33
27
48
28
35
31
36

Die Deutschen und Gallier, welche einerley Ursprungs und im Anfange unter dem Nahmen der Celten mit einander vereiniget waren, haben sich vielleicht am meisten unter allen Völkern auf die Musik gelegt, ob sie schon ungleich später, als die Aegypter, Griechen und Römer solche methodisch zu treiben angefangen hatten. Zu Häuptern ihrer Religion haben sie eine Art von Philosophen, Priestern und Dichtern gehabt, welche Druiden genannt wurden. Unter denselben wurde die Klasse der Dichter, welche zugleich Musiker waren, durch den Nahmen der Barden, oder Sänger, von den andern unterschieden, und ihre Beschäftigung war: nicht allein die Thaten großer Männer in ihren Versen zu rühmen, und solche von musikalischen Instrumenten begleitet, abzusingen, sondern sie mußten auch die Gesetze der Könige dem Volke singend bekannt machen. Sie zogen, wenn es zu Felde gieng, an der Spitze der Armee mit ihrer Musik voraus, und standen in solchem Ansehen, daß sie zwey streitende Heere in der größten Hitze auseinander zu bringen und Friede zu vermitteln im Stande waren. Sie bedienten sich der Musik bey Feyrung des Gottesdienstes und besonders bey Begräbnissen großer Helden. Sie führten übrigens ein strenges und eingezogenes Leben und hielten sich in Wäldern auf, wo sie auch Unterricht ertheilten. Nachdem diese Barden lange Zeit geblühet hatten, so fiengen sie, sammt dem Orden der Druiden, zur Zeit als die christliche Religion in Frankreich und Deutschland eingeführt wurde, allmählig an einzugehen, und andern Einrichtungen und Gebräuchen Platz zu machen. Was die Barden in Deutschland und Gallien waren, das waren die Skalden in den nordischen Königreichen. Doch ist der Orden der Barden ohne Zweifel älter als der Orden der Skalden. In jenen Zeiten, da der gute Geschmack bey=

nahe ganz verloren war, konnte es nicht anders seyn, als daß auch die Musik von der allgemeinen Barbarey angesteckt werden mußte. *) Inzwischen hat doch der Papst **Gregor der Große** im 6ten Jahrhundert den Kirchengesang verbessert, und zu den bisher gewohnt gewesenen 4 Kirchentönen noch 4 neue hinzugefügt. Auch ist in diesen finstern Zeiten Anno 758. eine Art **Orgel**, aber weit unvollkommener als unsre heutigen, in Frankreich und Italien erschienen, und durch Erfindung einiger blos zum äusserlichen und zur Bezeichnung der Töne dienenden Hülfsmittel der Grund zu einer nachherigen großen Verbesserung gelegt worden. In dem 11ten Jahrhundert fieng ein Benediktiner-Mönch, **Guido von Arezzo** an, die Töne, welche bisher in Tetrachorden und Pentachorden eingetheilt waren, in **Hexachorden** einzutheilen. **) Auch erfand er, wie man

*) Magister J. M. Schmidt behauptet in seiner 1754 zu Bayreuth und Hof erschienenen *Musico theologia*, daß man erst im dritten Jahrhundert die Grausamkeit der Kastration zu Erhaltung schöner Singstimmen, vorzunehmen angefangen habe.

**) Einige Zeit nachher nahm man noch eine Veränderung vor und theilte die Töne in Octochorden, d. i. in Octaven ein, welche Eintheilung sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Die Alten hatten, sagt Sulzer, bey wenigern Tönen mehrere Tonarten, deren Tonleiter in den Tönen der diatonischen Octave von c bis c enthalten waren. Nachdem sie die Tetrachorden abgeschaft und dagegen die Tonleitern von 8 diatonischen Tönen eingeführt hatten, erhielten sie, indem sie den Grundton derselben einen oder mehrere Töne höher oder tiefer als C nahmen durch die veränderte Lage der beyden halben Töne e f und h c sieben verschiedene Tonleitern und Tonarten, nämlich so viel als sie Töne in einer Octave hatten. Sie erhielten aber dadurch, daß sie jeder Tonart durch die harmonische Theilung der Octave des Grundtones und durch die arithmetische Theilung der Octave der Quinte des Grundtones einen zweyfachen Wi-

man durchgehends dafür hält, das Liniensystem, um die Töne, die vorher blos durch Buchstaben,

---

derschlag zu geben suchten, noch mehrere Tonarten, obgleich nicht mehrere Tonleitern. Vermittelst dieser Theilung konnte jede Tonart auf zweyerley Weise angesehen werden, 1) indem die Tonleiter desselben von dem Grundtone zur Quinte und Octave, und 2) indem sie von der Quinte des Grundtons zur Octave und Duodecime aufstieg. Jene wurde die authentische, diese die plagalische Tonart genennt. Hätte jeder Ton seine reine Quinte und Quart in dem System gehabt, so würden in allem vierzehn Tonarten gewesen seyn, nämlich sieben authentische und sieben plagalische. Da aber dem H die Quinte und dem F die Quarte fehlte, so konnte jener nur plagalisch, und dieser nur authentisch seyn: daher waren dann nur zwölf Tonarten möglich, deren Tonleiter und Benennung nach der Ordnung, wie sie bey den Alten auf einander folgten, in folgender Vorstellung zu sehen ist:

{ Auth.	d e f g a h c d	die dorische Tonart
{ Plag.	a h c d e f g a	die hypodorische —
{ Auth.	e f g a h c d e	die phrygische —
{ Plag.	h c d e f g a h	die hypophrygische —
{ Auth.	f g a h c d e f	die lydische —
{ Plag.	c d e f g a h c	die hypolydische —
{ Auth.	g a h c d e f g	die myxolydische —
{ Plag.	d e f g a h c d	die hypomyxolydische —
{ Auth.	a h c d e f g a	die äolische *) —
{ Plag.	e f g a h c d e	die hypoäolische —
{ Auth.	c d e f g a h c	die jonische **) —
{ Plag.	g a h c d e f g	die hypojonische —

---

*) Von der Aeolischen stammt unsre heutige Hauptmolltonart A her.

**) Von der Jonischen kommt unsre heutige Hauptdurtonart C her.

Man findet hin und wieder bey den alten Schriftstellern einige veränderte Benennungen; doch sind die hier angegebene die gewöhnlichsten. Abt Voglers Choralsystem, welches 1800 zu Kopenhagen herausgekommen ist, enthält unter andern eine hi-

die man über die Sylben setzte, angedeutet wurden, durch die verschiedene Lage auf demselben nach ihrer Höhe und Tiefe zu bezeichnen. Aus dieser höchstglücklichen Erfindung entstund nachher durch allmählige Zusätze und Verbesserungen, die jetzt übliche Art, die Töne in Noten zu schreiben, wodurch nicht nur jeder Ton nach seiner Höhe und Tiefe, sondern auch nach seiner Dauer und andern Abwechslungen auf eine sehr bequeme Weise, kann bezeichnet werden, welches den Vortrag eines Tonstücks erstaunlich erleichtert, und eben darum auch die Musik selbst in ihren wesentlichen Theilen befördert hat. Im Jahr 1330 soll die Art, ein Tonstück durch Noten zu bezeichnen, durch einen französischen Doktor der freyen Künste, *Jean de Meurs* oder *de Muris* noch mehr vervollkommnet worden seyn. Ein Deutscher in Italien hat im Jahr 1361 unsere jetzigen Orgeln erfunden. **Bernhard**, von seinem Vaterland der Deutsche genannt, that 1471 zu Venedig das Pedal hinzu, wodurch dies Instrument erst seine eigenthümliche Würde und Vollkommenheit erhielt. Was wir sonsten von der Beschaffenheit der Musik in den mittlern Zeiten noch wissen, betrift allein den Kirchengesang; von Tanz- und andern Melodien älterer Zeiten weiß man sehr wenig. Vermuthlich hat **Ehrhardt Oglin**, (Aeuglein, Ocellus) der von 1505 bis 1516 Buchdrucker in Augsburg war, die ersten Noten in Kupfer gestochen. Es scheint, daß man bis ins 16te Jahrhundert die diatonische Tonleiter der Alten, in Absicht auf das Harmonische darinn, ohne andere Veränderung, als den weitern Umfang

---

storische Deduction über die uralte Psalmodie, welche über diese griechischen Tonarten, ihre Entstehung, melodische und harmonische Behandlung ꝛc. ꝛc. vielen Aufschluß giebt. Man verzeihe diese etwas weitläuftige aber gewiß nicht überflüßige Ausschweifung.

in der Höhe und Tiefe beybehalten habe: und in Absicht auf die Modulation ist man lediglich bey den Tonarten der Alten bis auf erwähnte Zeit stehen geblieben. Erst in gedachtem Jahrhundert scheint der Gebrauch der neuern halben Töne allmählig eingeführt worden zu seyn, wodurch jeder Ton in seinen Intervallen den andern ungefähr gleich gemacht worden. Doch ist bis jetzt die eigentliche Epoche der Einführung der heutigen 24 Tonarten, so neu sie auch ist, nicht bestimmt. Vermuthlich sind nicht alle neuere halbe Töne auf einmal, sondern nur allmählig in den Orgeln angebracht worden. Dadurch wurden die chromatischen und enharmonischen Gänge in die Musik eingeführt, und auch die Mannigfaltigkeit der Modulationen vermehrt. Artusi, Zarlino, Salinas, Claudius Godimel, Glarean *) 2c. haben das meiste in erwähntem Jahrhundert zum Wachsthum der Musik beygetragen. Gleich zu Anfang des 17ten Jahrhunderts erfand ein berühmter Tonsetzer in Italien Ludwig Viadana den Generalbaß d. i. die gehörige Harmonie eines Tonstücks über den Baßtönen mit Ziffern anzudeuten und richtig und fertig zu spielen. Vor dieser Erfindung mußte der Orgelspieler die Begleitung zu einer Musik aus dem ganzen Aufsatze aller Stimmen, und der mit einem Worte Partitur heißt, spielen. Sodann bekam die Musik in erwähntem Jahrhundert einen neuen Schwung durch die Einführung der Opern und der Konzerte, und durch Männer wie z. B. Schütz, Scheidt, Keiser, Weckmann, Kerl, Frescobaldi 2c. 2c. waren. Auch ist im J. 1690 von einem Nürnberger Namens J. C. Denner die Clarinette erfunden worden. Die Tonkunst hat zwar leider schon sehr lange das Unglück

*) Dieser fügte zu den seit Papst Gregor des Großen gewohnt gewesenen 8 Tonarten i. J. 1547 noch 4 neu. Tonarten hinzu.

gehabt, mehr als andere Künste verkannt zu werden, und auch im 18ten Jahrhundert hat dieses Uebel noch nicht gar aufgehört *); allein es hat doch ungemein abgenommen. In keiner Periode hat die Musik so große Beschützer und so viele Liebhaber gehabt, wie in dieser; auch ist in keiner so viel zur Beförderung ihres Studiums, Ausbreitung und Vervollkommnung geschrieben worden. Zu den im letztvergangenen Jahrhundert gemachten musikalischen Erfindungen rechnen wir vorzüglich: die **Harmonika** von B. **Franklin** in Pensylvanien, welche **Schmittbaur** in Karlsruhe und **Deudon** in Paris verbessert, und **Rölling** unter die Klaviatur gebracht hat; **) das **Euphon** ***) von Doktor **Chladni** in Wittenberg; eine neue Art Orgelwerk die **Melodika**, die **Saitenharmonika**, und den vis à vis **Flügel** von **Johann Andreas Stein** in Augsburg, welcher auch viele Klaviere, Piano Forte ꝛc. mit schönen Verbesserungen verfertiget hat; ****) den **Tangentenflügel** von **Schmal** und **Spät** in Regensburg; eine neue Art von kleinen **Pianoforte** hat **Bulla** in Erlang gemacht; ein neues **Serpent** nach Art eines Fagotts, hat **Regibo** zu Lille erfunden, das viel stärker als das bisher gewöhnliche Serpent, und zugleich viel leichter zu spielen ist,

*) Warum dieß? ist durch Hrn. J. H. K. beantwortet worden. Man lese nur in der musikalischen Korrespondenz der deutschen Filarmonischen Gesellschaft von 1792. Seite 180 und 191.

**) In dem praktischen Theile der musikalischen Realzeitung vom Jahr 1789 auf der 31. Kupfertafel ist eine röllig'sche Klaviaturharmonika abgezeichnet.

***) Eine Abzeichnung hievon in den Notenblättern der musikalischen Korrespondenz vom Jahre 1790. II. B. S. 9.

****) Doch sollen die Pianoforte, welche Schiedmayer in Erlang gemacht, die Steinischen übertreffen. Musikalische Realzeitung von 1789. S. 136.

auch kann man es in 3 Theile auseinander legen. Breitkopf in Leipzig war 1754 der erste Notensetzer, und Boßler in Heilbronn erfand eine neue Art Noten zu drucken, wovon vornehmlich die erstern bey ihm herausgekommenen Stücke den besten geschriebenen an Deutlichkeit und Schönheit nichts nachgeben. Das 18te Jahrhundert war es, welches eine Menge sehr großer sowohl theoretischer als praktischer Musiker hervorgebracht hat. Man erlaube nur die berühmtesten davon anführen zu dürfen; als: einen Adlung, Agricola, Anfossi, die Bache, die Benda, einen Bianchi, v. Böcklin, Brandl, Christmann, Cimarossa, Clementi, v. Dittersdorf, Forkel, Graf, Graun, Gluck, Gyrowetz, Händel, Hayden, Hiller, Höfmeister, Jomelli, Kirnberger, Knecht, Kotzeluch, Marpurg, Mattheson, L. Mozart (Vater), W. A. Mozart (Sohn), Naumann, Neubaur, Nichelmann, Paesiello, Pachelbel, Pergolesi, Piccini, Pleyel, Prinz, Quanz, Rheinhardt, Riedt, Rolle, Rosetti, Sacchini, Sarti, Salieri, Scheibe, Schulz, Seyfert, Tromlitz, Vogel, Vogler, Walther, Winter, Werkmeister, Wranitzky ꝛc. Diesen vorzüglich und auch andern verehrungswürdigen Männern haben wir die Fortschritte der Bildung des musikalischen Geschmacks ꝛc. zu danken. Wer ihre Lebensgeschichten, und überhaupt alles dasjenige, was in der erwähnten letzten Periode zur Ausbildung, Vervollkommnung und Erfindung, sowohl in der Komposition als in den musikalischen Instrumenten gethan worden, noch näher zu wissen wünscht, der lese nur die in verschiedenen Städten Deutschlands herausgekommene musikalische Bücher und Zeitungen; denn — hier alles anzuführen, würde die Gränzen des vorgenommenen Plans zu sehr überschreiten.

Zweyter Abschnitt.

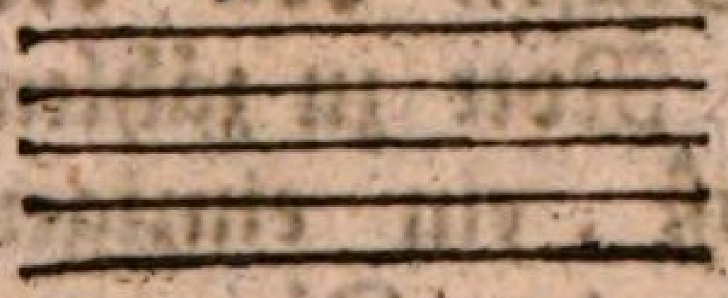
Begriff der allgemeinen Bezeichnung und Benennung der Musik.

a) Noten. b) Schlüssel. c) Tackt. d) Pausen. e) Andere gewöhnlichste Zeichen. f) Musikalische Kunstwörter.

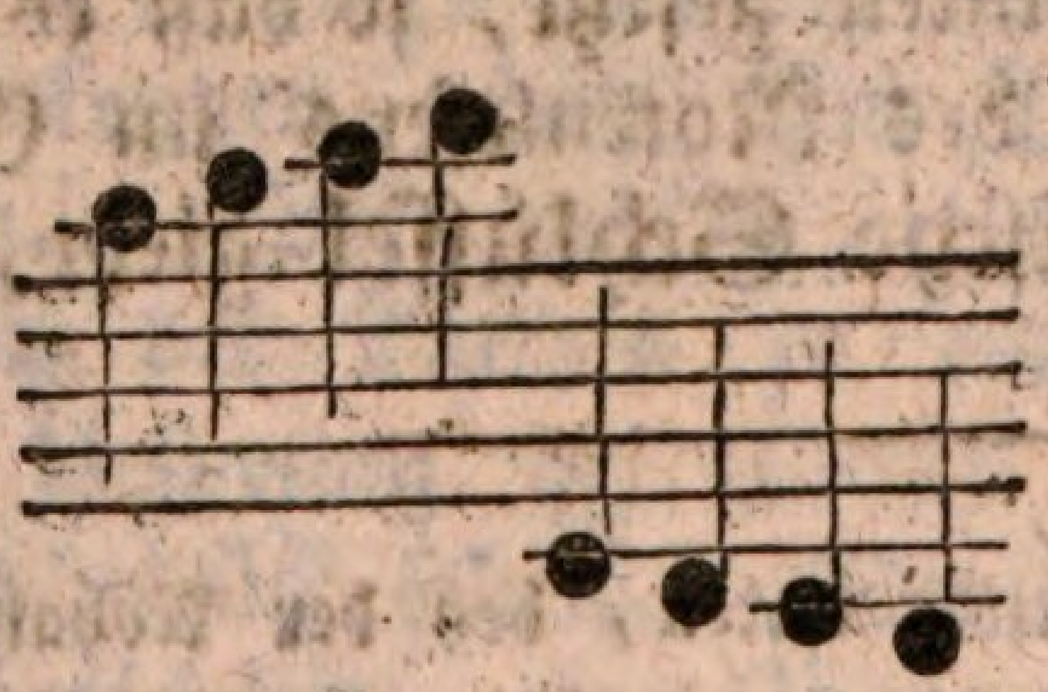
a) Noten.

Die Noten sind willkührliche Zeichen, wodurch die ein Tonstück ausmachende Reihe der Töne nach eines jeden Höhe und Tiefe sowohl, als nach seiner Dauer angedeutet wird. Sie sind für den Gesang, was die Buchstaben für die Rede. Ehe für diese beyden Sprachen die Zeichen erfunden wurden, konnte weder Gesang noch Rede geschrieben werden, und man mußte sie durch öfteres Hören dem Gedächtniß einprägen, um sie zu wiederholen. Durch Erfindung der Noten wird der Gesang mit eben der Leichtigkeit aufgeschrieben, und andern mitgetheilt, als die Rede durch Schrift. Nach einer sehr gewöhnlichen Nahmensverwechslung versteht man gar oft durch das Wort Note den Ton selbst, den sie anzeiget; z. B. jede Note richtig angeben, heißt jeden Ton richtig vorbringen; eine durchgehende Note, will sagen ein durchgehender Ton. Die Geltung der Noten, oder die nach Maßgebung der geschwinden und langsamen Bewegung des

Stücks erforderliche Dauer, wird durch die Form der Noten angedeutet. Diese ist verschieden, je nachdem eine Note einen oder mehr ganze Tackte, oder nur 1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32 2c. Tackt dauern soll, welches weiter unten, bey den Pausen, deutlich gezeiget werden wird. In Ansehung der Höhe oder Tiefe der Noten, muß man zuerst merken, daß alle zum Gesang, oder für Instrumente brauchbare Töne vom tiefsten bis zum höchsten in fünf verschiedene Klassen, die man Hauptstimmen nennt, eingetheilt werden. Diese Hauptstimmen heissen von der tiefsten bis zur höchsten: der Contrabaß, der Baß, der Tenor, der Alt, und der Discant. Jede dieser Hauptstimmen hat 12, 16 oder mehr Töne, deren jeder von dem nächsten halben Ton in der Höhe oder Tiefe absteht, und den man durch einen Buchstaben des Alphabets, dem bisweilen noch ein anderes Zeichen (♯, ♭) hinzugefügt wird, bezeichnet. So werden z. B. die Töne des Basses durch die Buchstaben C, ♯C, D, ♯D, oder C, Cis, D, Dis 2c. 2c. noch ohne Noten marquirt. — Fünf parallel laufende gerade Linien



werden ein Notensystem genannt. Schreitet der Ton über dieses System hinaus, so werden diese Linien für jede Note insbesondere vermehrt, um den Abstand anzuzeigen wie weit sie über dasselbe hinaussteiget; zum Beyspiel



Die allgemeine Regel ist, daß je höher die Note auf oder über dem Notensystem steht, desto höher, und je tiefer sie sich darauf oder un-

ter demselben befindet, desto niedriger der Ton derselben sey; allein der Nahme sowohl als der Ton selbst, ist in jeder Hauptstimme sehr von der andern unterschieden.

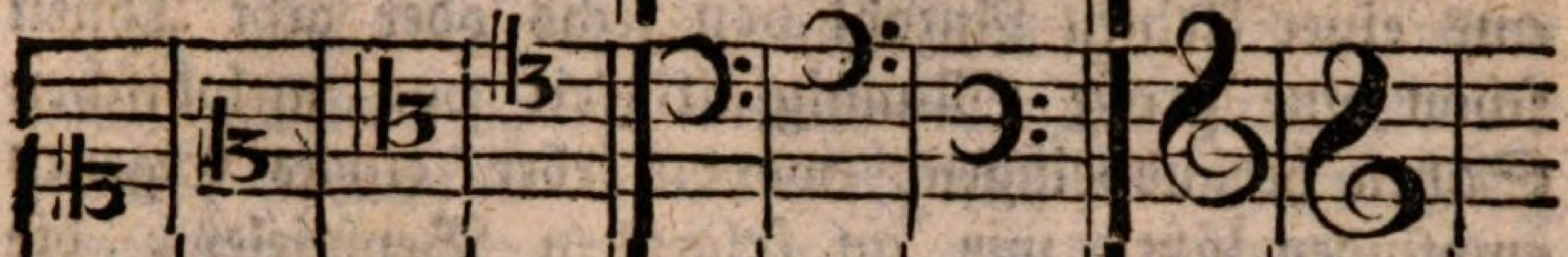
b) Schlüssel.

Das besondere Zeichen nun, das zu richtiger Kenntniß der durch Noten angezeigten Töne den Aufschluß giebt, und welches daher gleich zu Anfang des Liniensystems gesetzt wird, heißt man Schlüssel. Vermittelst diesem kann man erst erkennen, was für einen Ton der Octave jede Note bezeichnet, und in welcher Octave des ganzen Tonsystems derselbe soll genommen werden. Der Schlüssel trägt den Nahmen eines der Haupttöne unsers diatonischen Systems, und zeiget an, daß die Noten, welche auf der Linie stehen, die den Schlüssel durchschneidet, den Ton andeuten, dessen Nahmen der Schlüssel trägt; die andern Noten aber bezeichnen denn Töne, die um so viel diatonische Stufen höher oder tiefer als der Schlüsselton liegen, als Stufen von der Schlüssellinie bis auf die Stelle der Note zu zählen sind. *) Hieraus siehet man, daß ein einziger Schlüssel hinlänglich wäre, die Höhe der Töne anzuzeigen. Dennoch hat der Gebrauch drey verschiedene Hauptschlüssel eingeführt, und sie auf verschiedene Linien gesetzt, so daß es zur beträchtlichen Erleichterung des Notenlesens im Ganzen Neunerley musikalische Schlüssel giebt, **) nämlich:

*) Dieß wird weiter unten, bey der Abhandlung der Tonstufen, durch Beyspiele noch deutlicher gemacht werden.

**) Wovon freylich die mit * bezeichneten schon veraltet, und nur noch in einigen Chorälen anzutreffen sind.

C Schlüssel	F Schlüssel	G Schlüssel



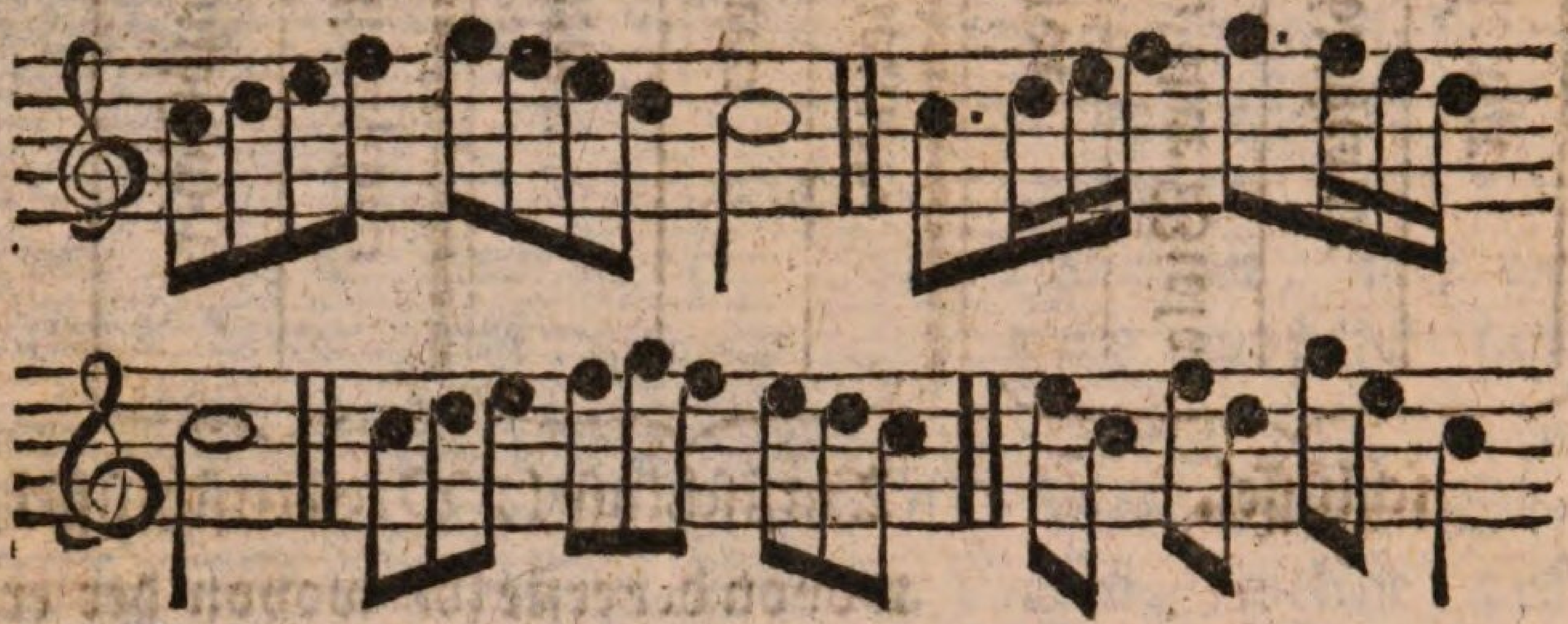
Discant-	* Halbdiscant-	Alt- oder Viola-	Tenor-	Gemeiner-	* tieferer-	* höherer-	Italienischer-	* Französischer-

schlüssel.	Baßschlüssel, wovon der erste sowohl zum Sing- und Spielbaß als Violoncell, Fagott, Posaunen, Secondhorn ꝛc. gebraucht wird.	Violinschlüssel, wovon der erste auch zur Flöte, Oboe, Clarinette ꝛc. gebraucht wird.

b) Tackt.

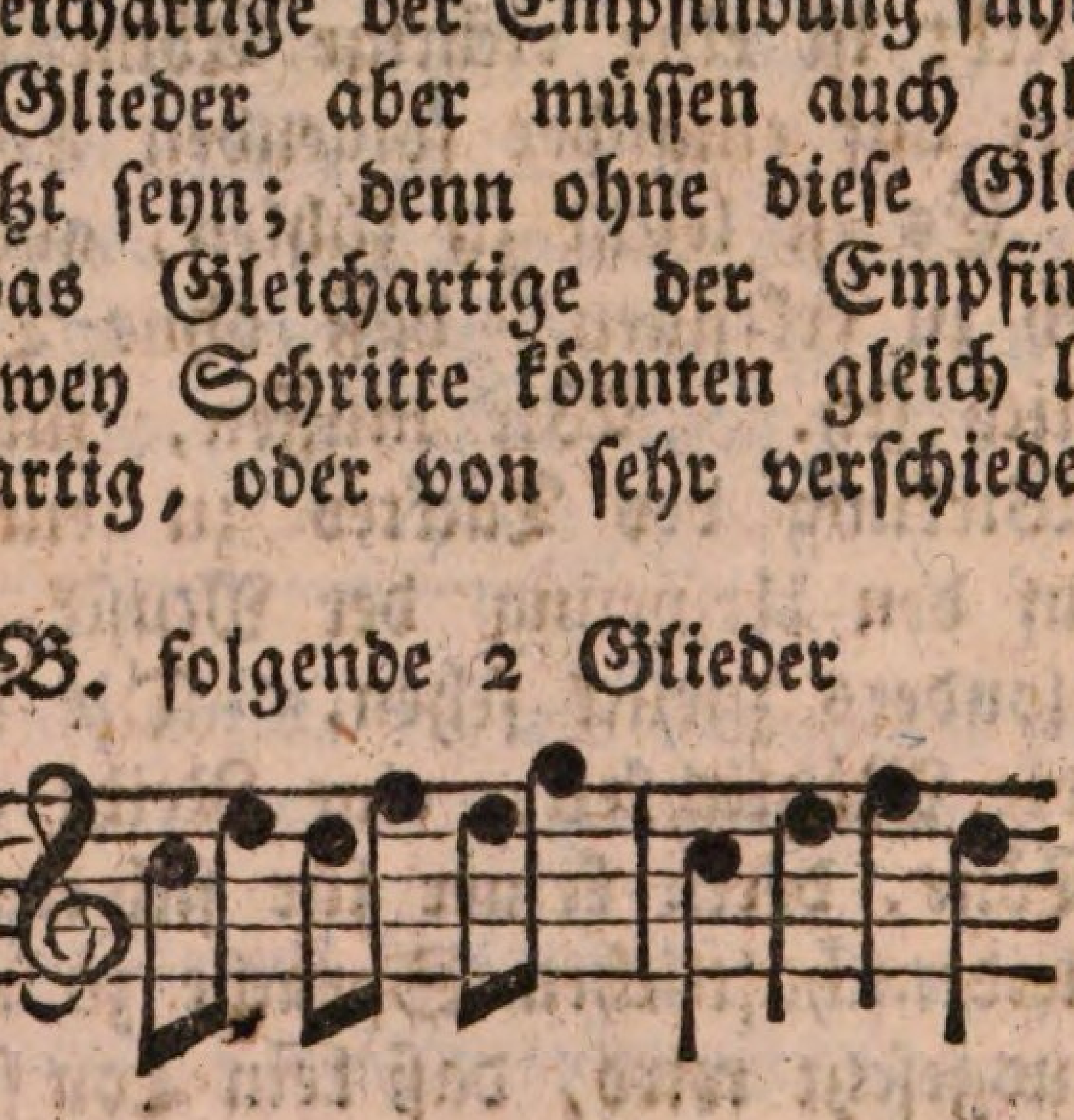
Der Tackt ist eine richtige Abmessung und Eintheilung der auf einander folgenden Töne in gleiche Schritte. Es ist leicht zu fühlen, aber desto schwerer deutlich zu erkennen, daß ohne Tackt kein Gesang möglich sey. Wir müssen, um das Wesen und die Wirkung des Tacktes zu entdecken, nothwendig auf den Ursprung der Musik und des Gesanges besonders zurück sehen. Die Musik gründet sich auf die Möglichkeit, eine Reihe an sich gleichgültiger Töne, deren keiner für sich etwas ausdrückt, zu einer leidenschaftlichen Sprache zu machen. Da nun vorausgesetzt wird, daß kein Ton für sich Etwas

ausdrücke, so muß nothwendig das Bedeutende, oder der Ausdruck solcher Töne, von der Art, wie sie auf einander folgen, herkommen. Man kann aus einer kleinen Anzahl von sechs oder acht Tönen schon eine große Mannigfaltigkeit von melodischen Sätzen herausbringen, wovon jeder etwas Eigenes empfinden läßt, wie an folgenden Beyspielen, die Jeder noch vielfältig verändern und abwechseln kann, zu sehen ist:



Aber aus dergleichen einzelnen Sätzen, deren jeder von dem andern in Tackt und Bewegung verschieden wäre, könnte man allenfalls nur eine Art Rede, niemals einen Gesang formiren. Zu diesem wird nothwendig eine solche Folge von Tönen erfordert, die sich in gleichartige Glieder eintheile, damit das Gehör die Einförmigkeit der Bewegung und durch diese das Gleichartige der Empfindung fühle. Diese gleichlangen Glieder aber müssen auch gleichförmig zusammengesetzt seyn; denn ohne diese Gleichförmigkeit würde das Gleichartige der Empfindung sich verlieren. Zwey Schritte könnten gleich lang, aber sehr ungleichartig, oder von sehr verschiedenem Charakter seyn.

Wenn z. B. folgende 2 Glieder



in gleicher Zeit gespielt würden, folglich gleichlang wären, so hätten sie doch die Gleichförmigkeit nicht, die zu einer rhythmischen Fortschreitung erfordert wird; weil der eine Schritt aus 3, (oder wenn man will aus 6) der andere aus 4 Rückungen bestünde, welches im Gehöre sogleich eine Verwirrung verursachen würde, die das zur Empfindung des Rhythmus *) nothwendige Zählen der einzelnen Rückungen, oder kleinen Zeiten, woraus ein Schritt besteht, unmöglich machte; dazu ist Gleichheit eines Schrittes nothwendig. Diese gleichförmigen und gleichlangen Glieder nun, machen das aus, was man den Tackt in der Musik nennt. Sein Wesen bestehet darinn, daß er das Gehör reize, in der Folge der Töne einzelne Fortrückungen von bestimmter Art zu entdecken, von denen allemal eine gewisse bestimmte Zahl ein einfaches Glied des Rhythmus, oder einen Schritt, den man auch Tackt nennt, ausmacht. Man begreift sehr leicht, daß die Eintheilung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weise geschehen könne, deren jede, besonders wenn noch das Zeitmaß d. i. die geschwindere oder langsamere Bewegung, welche zu Anfang eines jeden Musikstücks durch Worte angezeigt wird, hinzukommt, ihren eigenen Charakter annimmt. Daraus entstehen dann folgende Gattungen und Arten des Tacktes:

*) Rhythmus (lat. Numerus) heißt eine gewisse Anzahl von Tackten, die einen melodischen Sinn ausmachen.

Die geraden Tacktarten
haben

Zwey Zeiten oder Theile — Vier Zeiten oder Theile

jede Zeit hat Glieder

zwey		drey			eins		drey	
$\frac{2}{2}$ ₵	$\frac{2}{4}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{6}{16}$	$\frac{4}{4}$ C	$\frac{4}{8}$	$\frac{12}{8}$	$\frac{12}{16}$
allabreve					gemeiner			
einfache Tacktarten		zusammengesetzte Tacktarten			einfache Tacktarten		zusamengesetzte Tacktarten	

Die ungeraden Tacktarten oder Tripeltackte
haben

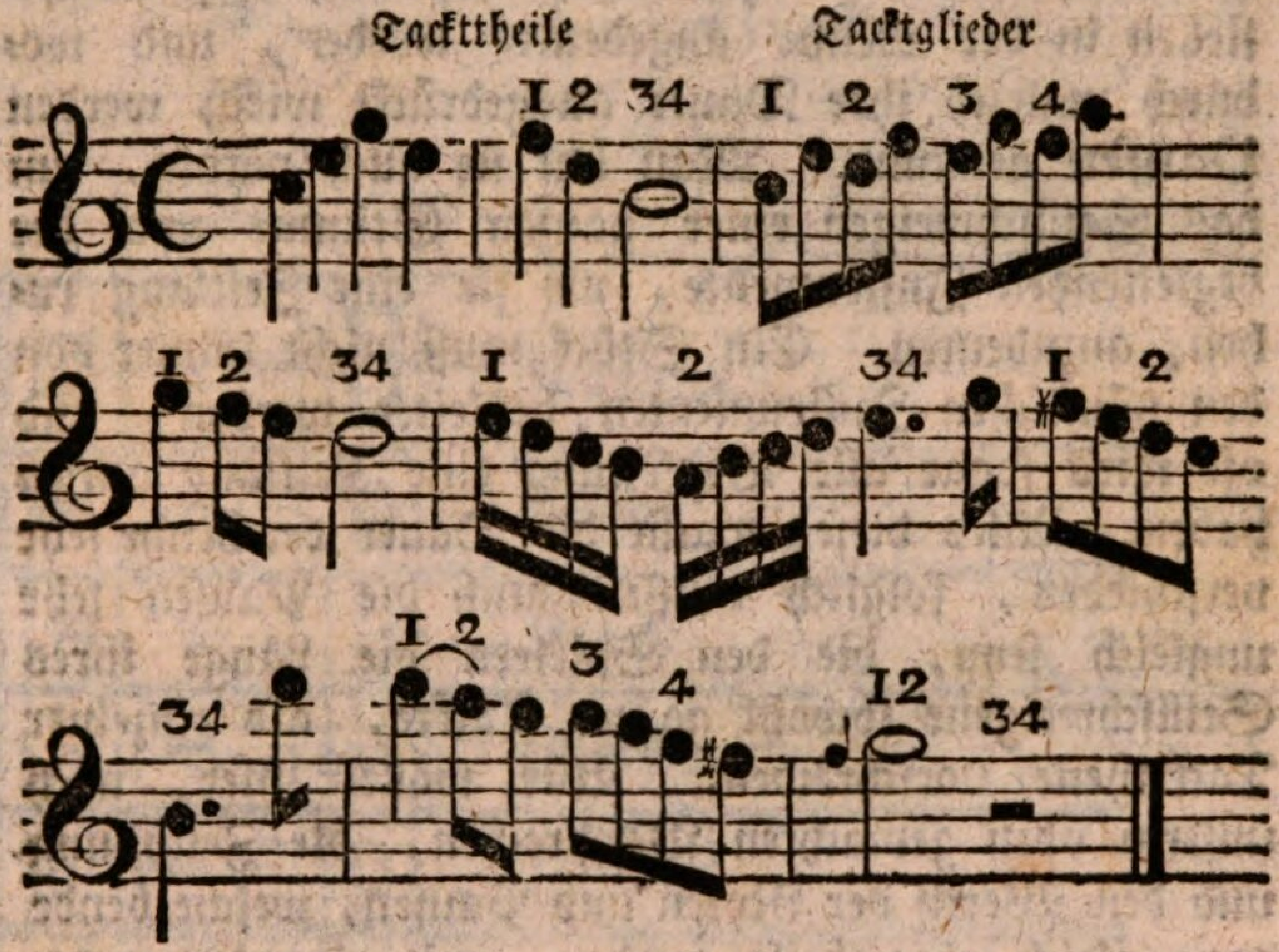
drey Zeiten oder Theile

jede Zeit hat Glieder

eins			drey		
$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{16}$
einfache Tacktarten			zusamengesetzte Tacktarten		

Wo ein Tackt sich anfängt und endiget, erkennet man an dem zwischen den Tackten befindlichen vertical-Striche; von einem solchen Striche bis zum andern, müssen allezeit die Theile und Glieder des vornen vorgezeichneten Tacktes enthalten seyn; z. B. im (4/4) C Tackt muß man immer

von einem solchen vertical-Striche bis zum andern vier Viertel herausbringen. Es ist aber nicht so zu verstehen, als ob die Viertel in ihrer eigentlichen Gestalt da seyn müßten; die Verschiedenheit der Noten mag seyn, welche sie wolle, wenn nur der Scheinbruch von vier Viertel, nicht mehr und nicht weniger auf erwähntem Platze enthalten ist; z. B.



Jede Tacktart hat ihre besondere Eigenschaften, und sehr großen Einfluß auf den Vortrag und Zeitmaß. Man muß sich mit ihren Charaktern wohl bekannt machen, damit man allemal die Ursache angeben könnte, warum der Tonsetzer den geraden oder ungeraden Tackt zu einem Stücke gewählt hat. Der Tackt ist die Seele der Musik, und man kann von diesem Punkte den Schülern niemals zu viel vorpredigen.

d) Pausen.

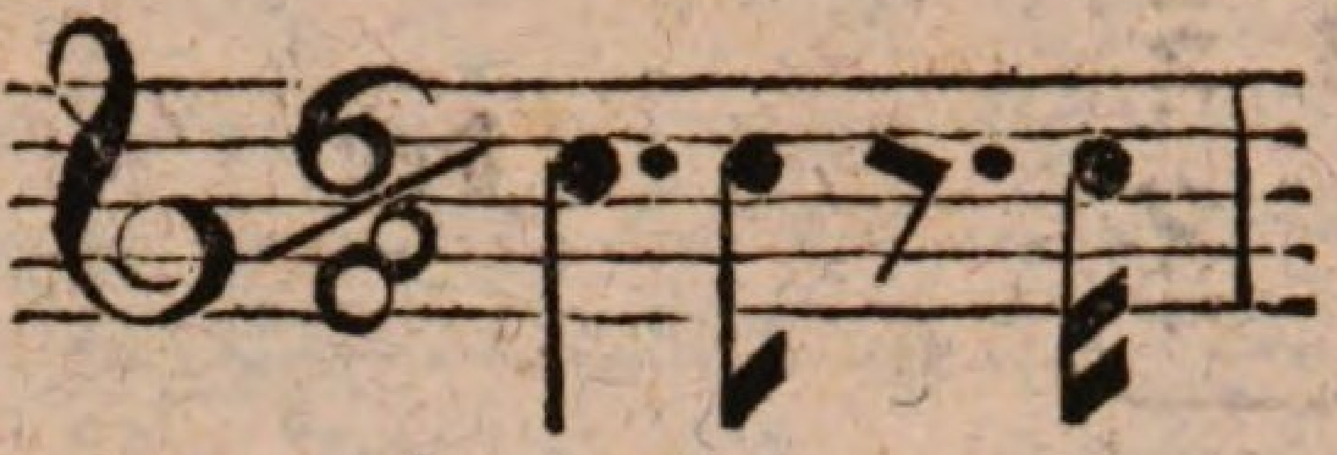
Pause bedeutet eine Ruhe, d. i. ein längeres oder kürzeres Stillschweigen, das während der Auf-

führung des Tonstücks an einigen Stellen zu beobachten ist. So wenig die Rede in einem anhaltenden Ton oder steten Fluß der Stimme geht, so wenig kann dieses im Gesange geschehen. Sowohl die Nothwendigkeit Athem zu holen, als die Deutlichkeit und Zierde des Ausdrucks erfordert unumgänglich verschiedene kleine Unterbrechungen oder Ruhestellen. Die Zeichen nun, wodurch diese Ruhestellen in der Musik angedeutet werden, und wodurch zugleich ihre Dauer ausgedrückt wird, werden Pausen genannt. Man hat sie auch nöthig, um das Stillschweigen einer ganzen Stimme und der begleitenden Instrumente, wo sie eine Zeitlang ruhen, anzudeuten. Ein Stück muß nicht immer von den nämlichen Instrumenten begleitet werden, und oft wird sogar alle Begleitung eine Zeitlang aufgehoben. Alles dieses macht die Dauer der Ruhe sehr verschieden, folglich müssen auch die Pausen sehr ungleich seyn, die den Spielern die Länge ihres Stillschweigens sowohl ganzer Tackte, als einzelner Tacktheile vorschreiben. Wir wollen hier, nach unserm oben gemachten Versprechen, die Zeichnung und den Werth der Noten und Pausen, welche beyde ganz gleich eingetheilt werden, mit einander unter das Auge richten:

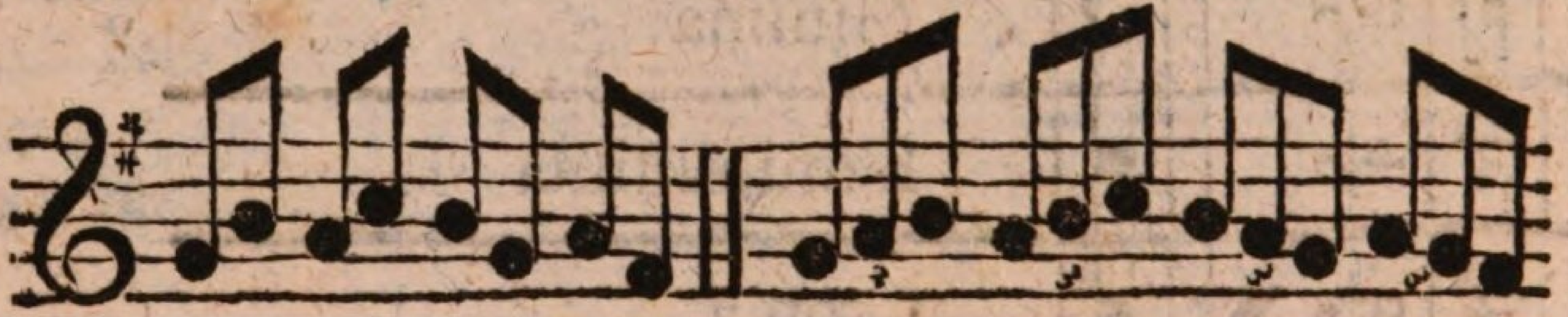
Die Dauer der Noten oder die Dauer der Pausen ist Tackt	Nahmen der Noten
8	Maxima
4	Longa
2	Breve
1	Semibreve
$\frac{1}{2}$	Minima
$\frac{1}{4}$	Semiminima
$\frac{1}{8}$	Croma
$\frac{1}{16}$	Semicroma
$\frac{1}{32}$	Biscroma
$\frac{1}{64}$	Fusea
$\frac{1}{128}$	Semifusea

Wenn ein Punkt bey einer Note oder Pause steht, so wird ihre Dauer, sie mag seyn wie sie

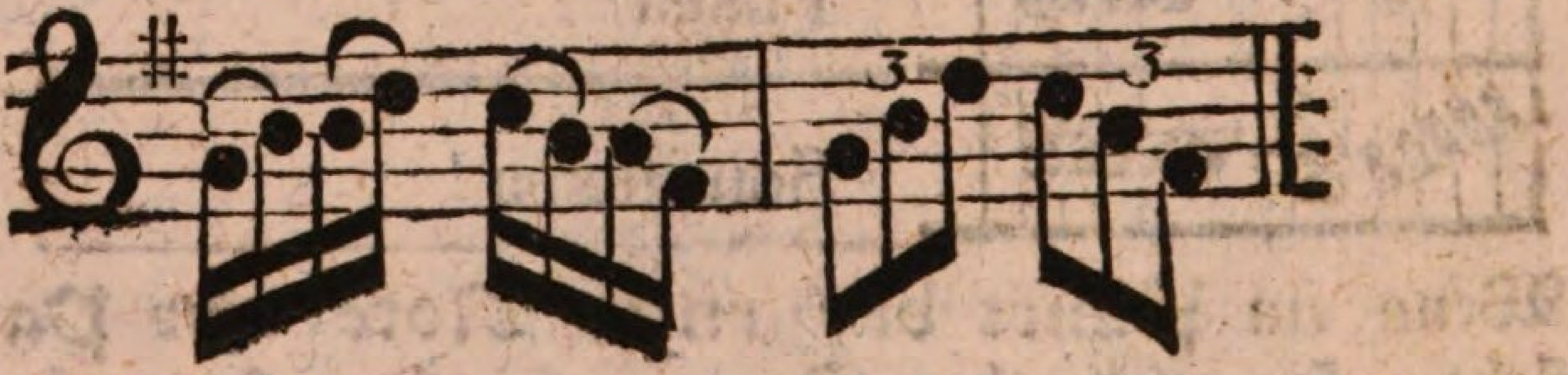
wolle, um die Hälfte verlängert; eine solche Note wird punktirte Note und eine solche Pause punktirte Pause genannt:



Drey auf einander folgende gleiche Noten, die nur den Zeitraum von zwey einnehmen, z. B. wenn drey Achtel auf ein Viertel, oder drey Sechzehntelnoten auf ein Achtel angebracht werden, heißt man **Triolen.** Sie werden, wo es des Vortrags wegen nöthig ist, daß man sie sogleich erkenne, durch die Zahl 3 über der mittelsten Note angezeigt. Sie verrücken die natürliche Eintheilung der Zeit, ohne darüber unfaßlich zu werden, und bringen dadurch, daß 3 Noten nicht länger dauern als 2, viele Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit in die Glieder der Tacktbewegung. So ist z. B. in folgendem Satz der zweyte Tackt weit lebhafter als der erste:

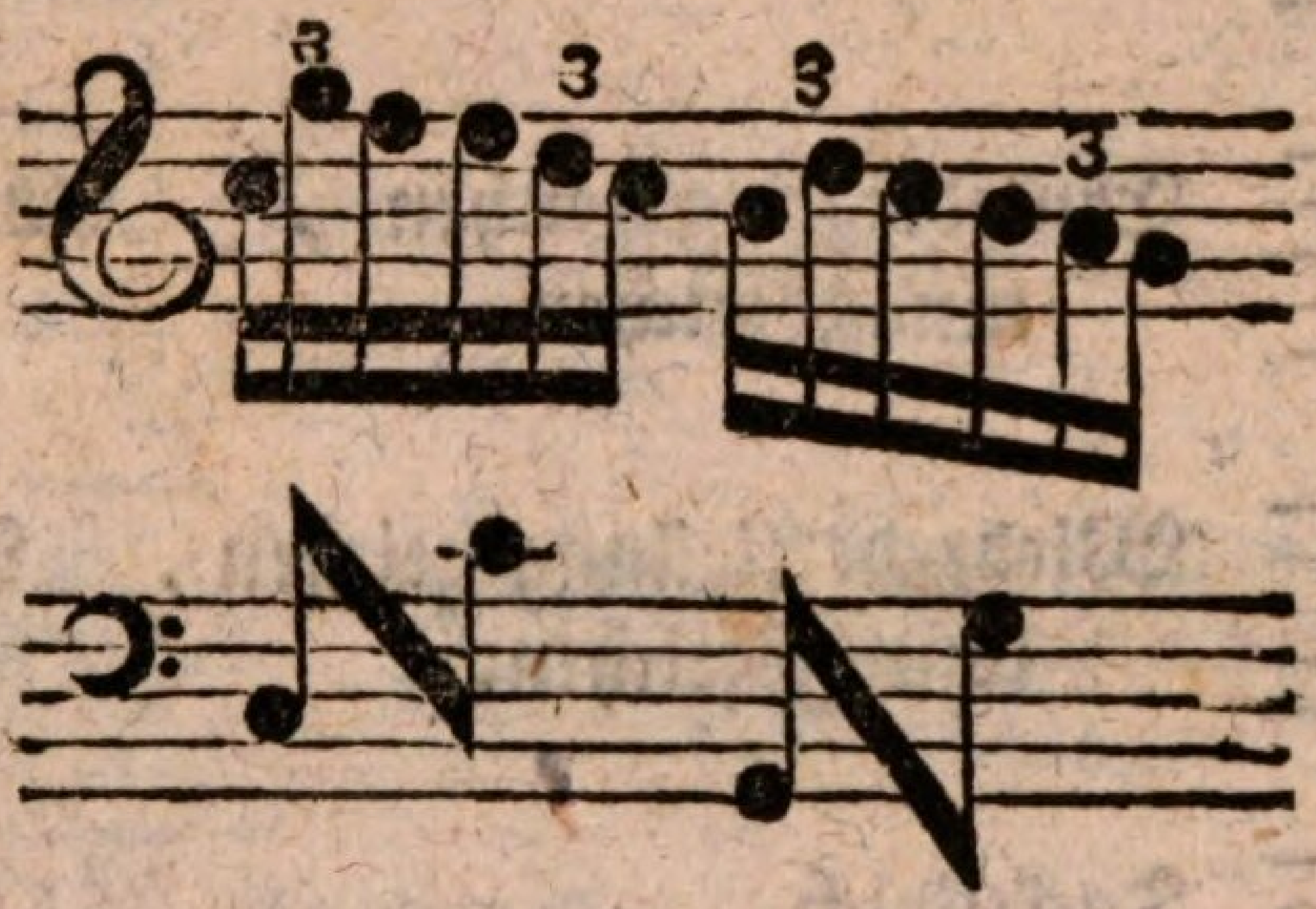


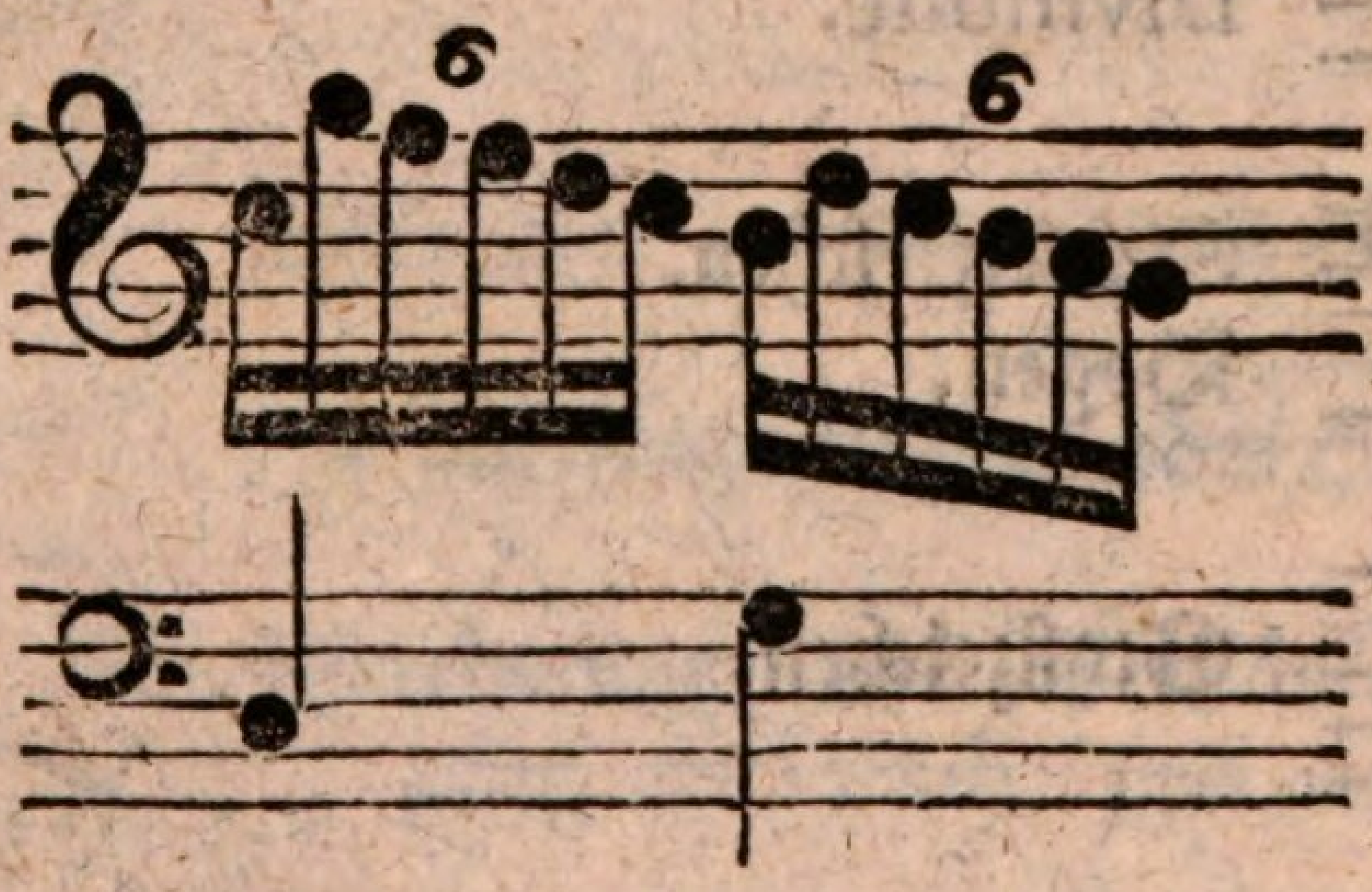
Wird die Triole aber statt vier geschwindern Noten angebracht, z. B. statt 4 Sechzehntheile auf ein Viertel, so bewirkt sie gerade das Gegentheil, und erschlafft gleichsam die Bewegung, wie hier:



dieser

dieser Fall ist aber selten, und der zusammengesetzteren Eintheilung wegen, schwerer zu spielen und zu verstehen, als in dem vorhergehenden Fall, weil es weit leichter ist zwey als vier Theile in ein Gedrittes zu bringen. Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet und statt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden. Sie werden im Vortrage wie die Achtel im 3/4 Tackte nämlich 2 und 2 marquirt. Zu zwey zusammengesetzten Triolen können auf dem Klaviere zwey Noten bequem angeschlagen werden, zur Sextole aber nicht: z. B.



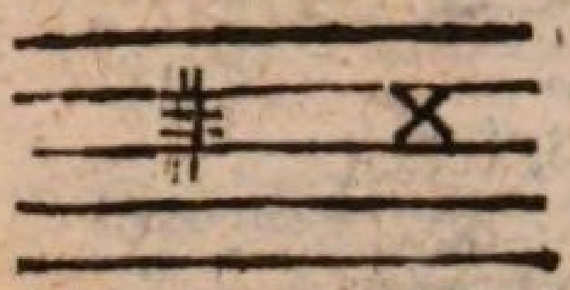


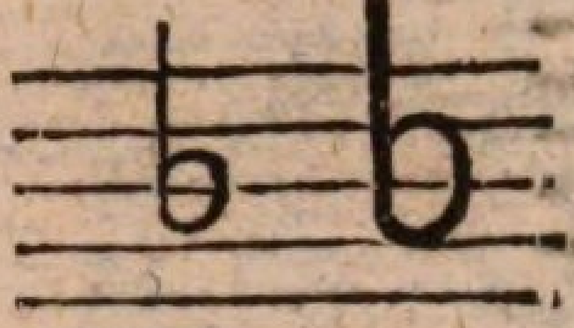
daher die Sextolen genau bezeichnet werden müssen, wenn sie recht vorgetragen werden sollen. Man hat in Solosachen noch mehr dergleichen Olen von 5, 7, 9 und mehreren Noten, für die man noch keinen

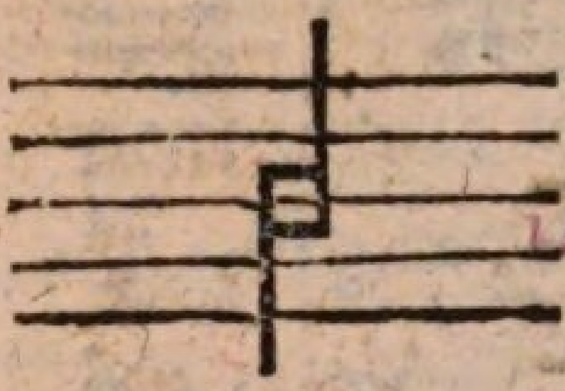
Nahmen hat, eingeführt. Sie sind von widriger Wirkung und erfordern einen geschickten Spieler.

c) Andere gewöhnlichste Zeichen in der Musik.

Ausser den Noten, Schlüsseln und Pausen kommen in der Musik noch viele andere Zeichen vor; man erfindet auch von Zeit zu Zeit wieder neue; wir wollen hier nur die gebräuchlichsten bemerken:

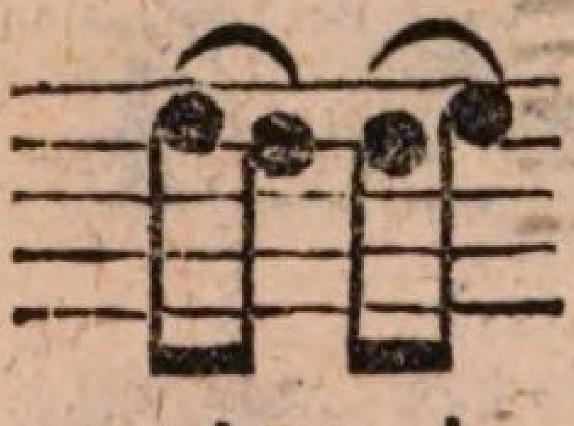

Erhöhungszeichen; oder Diesis.

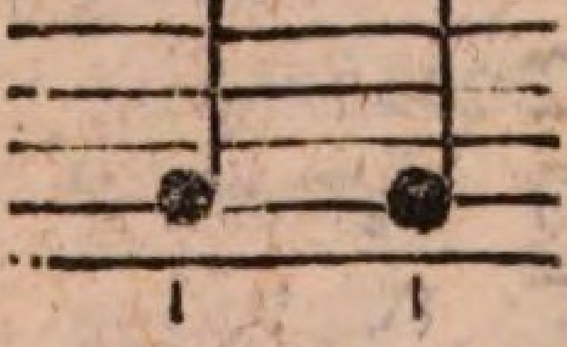

Erniedrigungszeichen, Abnehmungszeichen.

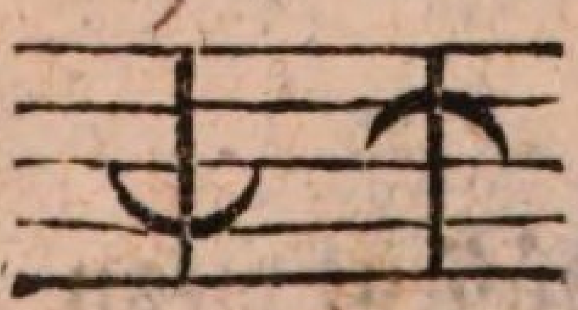

Wiederherstellungszeichen, Auflösungszeichen.

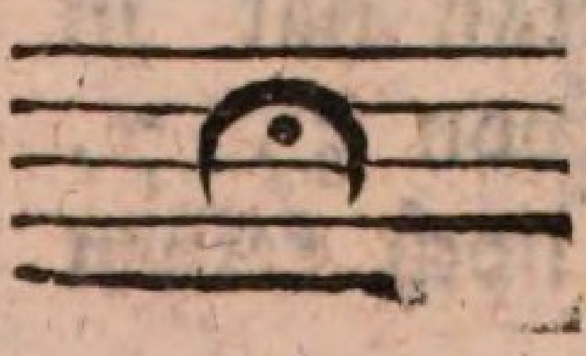
(Versetzungszeichen.)

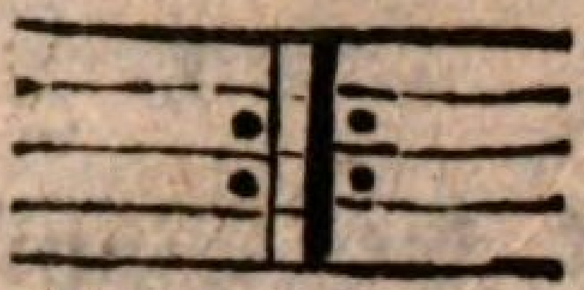
Tacktstrich.
Divisione.


Schleifzeichen.
Bogen.

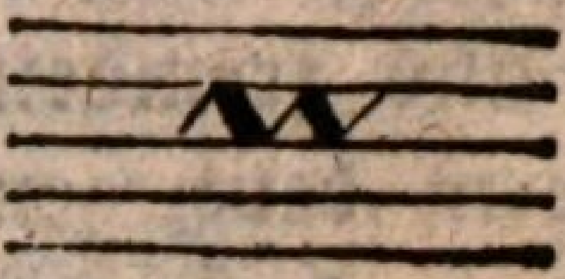

Stoßzeichen.


Bindungszeichen.
Legatura.

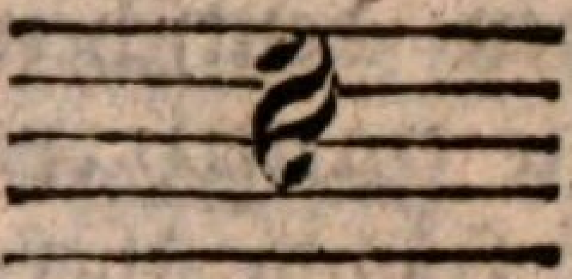

Innhaltungszeichen; Corona; Ruhezeichen; Fermate.



Wiederhohlungszeichen; Repetitionszeichen; Ritornello.

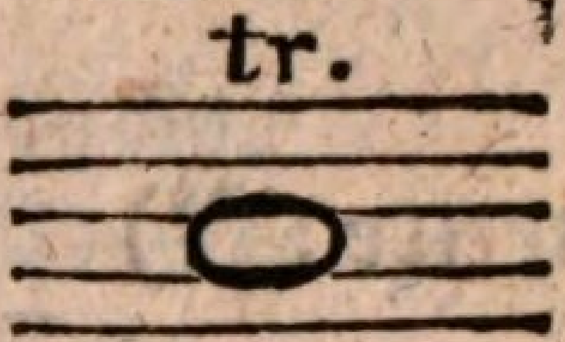


Notenzeiger; Wächter; Custos; Mostra.

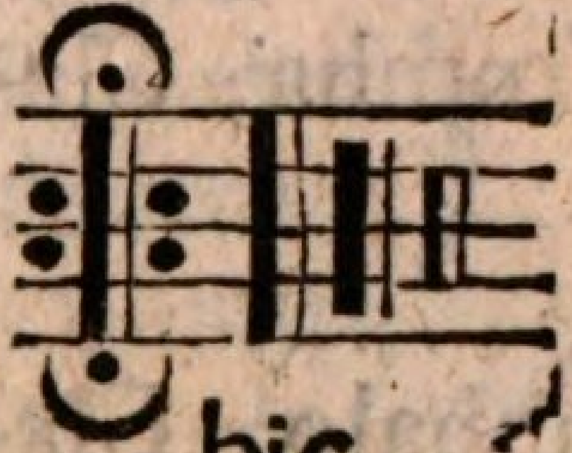


Anfangszeiger; Replica.

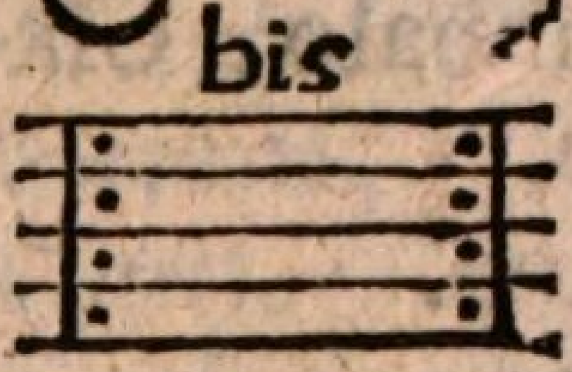
Schleifstoßzeichen.



Triller, trillo.



Endezeichen, Finale.



Zweymal.

Abnehmungszeichen, oder diminuendo.

Verstärkungszeichen, oder crescendo.

Abnehmungs- und Verstärkungszeichen, oder crescendo und diminuendo.

Da Capo von vornen, von Anfang.

Voltisi —
Volti subito
V. S.
} man wende das Blatt — kehre schnell um.

f) Musikalische Kunstwörter.

Zu den schon erwähnten Zeichen hat die Musik auch wie alle andere Künste und Wissenschaften ihre besondere Kunstwörter, die meistens aus fremden Sprachen entlehnt sind, und in unserm deutschen Vaterlande bisher so im Gange waren, daß wir für viele davon noch keinen schicklichen deutschen Ausdruck haben. *) Wir wollen hier die gangbarsten anzeigen, und davon nur diejenige fremde übersetzen, die wir füglich entbehren könnten. Die gebräuchlichsten musikalischen Kunstwörter überhaupt kann man unter folgende fünf Klassen bringen: In Ansehung

1) Der Stimmen und Instrumente: **)

Dißcant, Canto }
Sopran, Soprano. }
Alt, Alto.
Tenor.
Baß, Basso.
Geige, Violino.
Altgeige, Viola, Bratsche.
Kniegeige, Viola di gamba.
Baritono.
Kleine Baßgeige, Violoncello.
Große Baßgeige, Violon.
Trompete, Tromba, Clarino.
Serpent.
Klavier, Cembalo, Clavicembalo.
Orgel, Organo.
Harfe, Arpa.
Pandora.
Pantaleon.
Glockenspiel, Carillon.
Zimbal, Cimbalo, Hackebrett.
Theorba.

*) Möchten doch die Herren Tonsetzer dem Beyspiele eines Telemanns und Knechts folgen, und sich so viel als möglich der deutschen Ausdrücke bey ihren Musikstücken bedienen; damit künftig die Menge Barbarismen in der Musik wo nicht ganz weggeschaft, doch nach und nach vermindert würden.

**) Einige Stimmen und Instrumente sind manchmal unentbehrlich (obligat) andere nöthig oder nicht (ad libitum) (a piacere.)

Flageolet.
Querflöte, Flauto traverſo.
Oboe, Hautbois.
Clarinett, Clarinetto.
Fagott, Fagotto.
Dulcian, kleiner Fagott.
Horn, Corno.
Jagdhorn, Corno di Caccia.

Engl. Horn, Corno ingleſe.
Zink, Cornetta.
Harmonika.
Zyther, Cetra, Chitarra.

Kleinzyther, Mandolino.
Trommel, Tamburo.
Paucke, Tympano.

2) Der Muſikſtücke überhaupt:

Solo.
Duett.
Trio.
Quartett
Quatuor. }
Quintett.
Sextett.
Septett.
Octett.
Sinfonia
Sonata } Inſtrumental-Muſik.

Cantata,
Mottetto,
Oratorium, } Singſtücke.
Concert.
Opera.
Intermezzo.
Ouverture, Intrada.
Antiphonien.
Canon.
Fanfar, Tuſch.
Serenata.

3) Des Innhalts der Muſikſtücke:

Aria, Arie.
Arietta.
Chorus, Chor.
Choral.
Recitativ.
Marcia, Marſch.
Menuett.
Chaccone.
Allemanda.

Angloiſe.
Paſtoral.
Polonoiſe.
Rondeau, Rondo.
Siciliano.
Fanfar.
Gique.
Variation.
Gavotte.

4) Des Zeitmaßes:

Grave, ſchwerfällig.
Lento, verzögernd.
Adagio, langſam.
Largo, dehnend.
Larghetto, etwas langſam.
Andante, Schritt vor Schritt, gewöhnlich gehend.
Andantino, lebhaft gehend.
Allegretto, ein wenig munter.
Allegro, fröhlich, heiter, luſtig.
Preſto, geſchwind.
Preſtiſſimo, ſehr geſchwind.

Dieſe Ausdrücke laſſen ſich mit aſſai ſehr, — poco wenig — moderato mäßig — non tanto, non troppo nicht zu viel — vermehren oder vermindern.

5) Des Ausdrucks, der Empfindungen und Leidenſchaften:

Amoroſo, liebreich.
Gratioſo, reizend.
Dolce, zärtlich.
Soave, ſanft.
Affettuoſo, leidenſchaftlich.
Con affetto, mit Anſtand.
Spiritoſo, feurig.
Con ſpirito, mit Feuer.
Forte, ſtark.
Piano, ſchwach, ſtill.
Sotto voce, gedämpft, dumpf.
Cantabile, (langſam), angenehm ſingend.
Diſcreto, mit Mäßigung.
Con eſpreſſione, mit Ausdruck.
Creſcendo, wachſend, zunehmend.
Diminuendo, abnehmend, vermindernd.
Smorzando, auslöſchend.
Morendo, ſterbend.
Devoto, ernſthaft, andächtig.
Majeſtoſo, mit Würde, majeſtätiſch.
Meſtoſo, traurig.
Pompoſo, prächtig.
Ardito, kühn.
Vivace, lebhaft.
Burleſco, drollig.
Scherzando, ſcherzend.

Dritter Abschnitt.

Von der theoretischen Tonkenntniß.

a) Von den Tönen überhaupt. b) Tonleitern. c) Tonverbindungen. d) Wohl- und Uebelklängen. e) Tonarten. f) Akkorde. 1) Wohlklingende Stammakkorde. 2) Deren Umwendung.

a) Von den Tönen überhaupt.

Das Wort Ton *) wird selbst in der Musik, wo es seine eigentliche Bedeutung vorzüglich behält, dennoch von ganz verschiedenen Dingen genommen. 1) Bedeutet es den Klang der Instrumente überhaupt, als den besondern Klang einer Flöte, Violine 2c.; denn man sagt von einem solchen Instrumente, es habe einen schönen, hellen, vollen, oder einen schlechten, dumpfigten, unangenehmen Ton. Der Ton der menschlichen Stimme wird durchgehends mit Recht für den vollkommensten gehalten, weil er jeden Charakter annehmen kann. Blas-Instrumente haben offenbar einen ganz andern Charakter des Tones, als Saiten-Instrumente, und von diesen ist

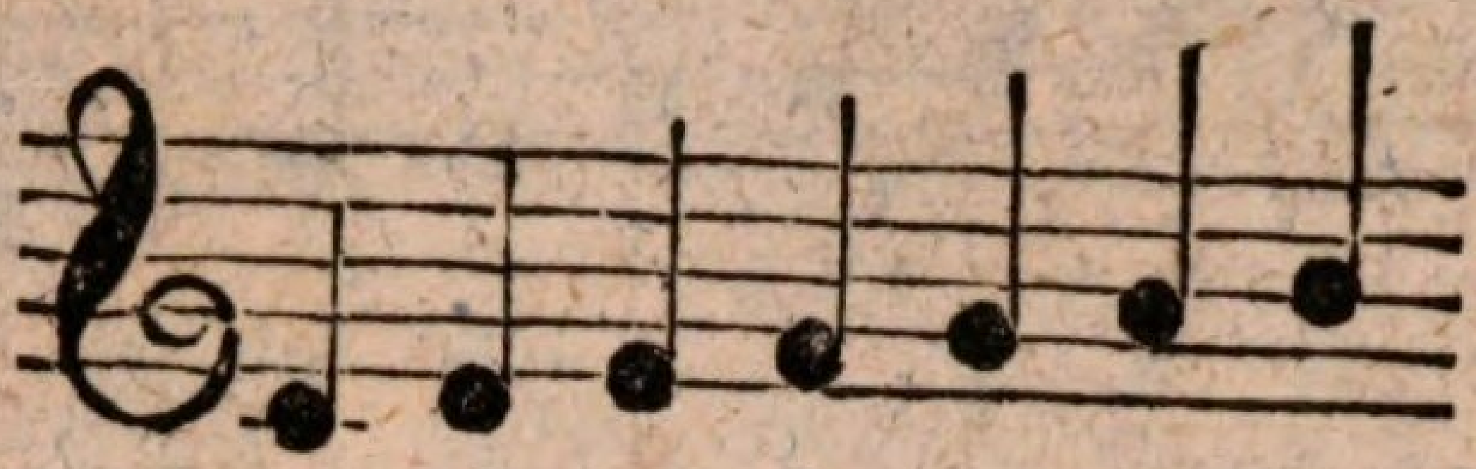
*) Physisch und mathematisch betrachtet, siehe Erxlebens Naturlehre 6te Aufl. S. 253. — 267.

der Ton derer die gestrichen werden, wieder von dem, der durch das Anschlagen oder Zupfen der Saiten hervorgebracht wird, ganz verschieden. Es giebt Instrumente, die einen klagenden Ton haben, andere haben einen fröhlichen. Wo es darum zu thun ist, den Menschen durch Töne in wirkliche Leidenschaft zu setzen, kommt sehr viel auf die gute Wahl des Instruments an, das den schicklichen Ton dazu hat. 2) Durch Ton verstehet man auch überhaupt einen **Klang von bestimmter Höhe.** So sagt man: der Ton C ein Bäßton, ein Tenorton. In eben diesem Sinne sagt man von einem Instrumente überhaupt, es sey im Chor- oder Kammertone gestimmt. 3) Besonders bedeutet das Wort Ton einen **Intervall von einer einzigen Klangstufe,** und von da unterscheidet man ganze und halbe Töne. Ganze Töne werden die größern Stufen C D, D E; halbe Töne die kleinern E F, F Fis ꝛc. genannt. 4) Ton bedeutet auch **die ganze Tonleiter,** *) oder natürliche Folge der zur Octave eines jeden Tones gehörigen Saiten. Wenn man sagt, ein Stück sey aus einem gewissen Ton gesetzt, oder man spiele aus einem gewissen Tone, so heißt es so viel: man nehme zur Fortschreitung des Gesanges nur die Töne die in der Octave desselben Tones nach seiner harten oder weichen Tonart liegen. Und weil in größern Stücken der Gesang durch mehrere Tonleitern vermittelst der Modulation durchgeführt wird, so wird der Ton, in dessen Tonleiter das Stück anfängt und endiget, und die auch durch die ganze Modulation hindurch vorzüglich herrscht, der **Hauptton** des Stücks genannt. — Es giebt in der Musik sieben **Haupttöne,** welche man mit dem Nahmen

---

*) Die Benennungen der Begriffe, die hier dem Anfänger noch ganz dunkel sind, werden ihm sogleich heller gemacht werden.

c d e f g a h bezeichnet. *) Ein jeder derselben hat eine eigene Klangstufe **) auf dem Notensystem.



c d e f g a h ***)

Weil aber die erwähnten sieben Buchstaben zur Benennung aller der verschiedenen Töne, die von Singstimmen, oder auf einem Instrumente hervorgebracht werden können, bey weitem nicht zureichen, so fängt man immer wieder ihre Reihe von vornen an, so weit es der Umfang der Instrumente oder der Singstimmen erfordert. Dieser wird in Klassen von 8 Tönen oder Octaven eingetheilt; wovon die tiefste oder erste Octave die eingestrichene, die mittlere oder zweyte die zweygestrichene, die hohe oder dritte die dreygestrichene Octave genannt wird.

Der wahre Nahme der Noten auf ihren verschiedenen Lagen des Liniensystems hängt, wie schon oben (S. 24.) gesagt worden ist, von der Schlüsselvorzeichnung ab. Wie nun die Noten durch die

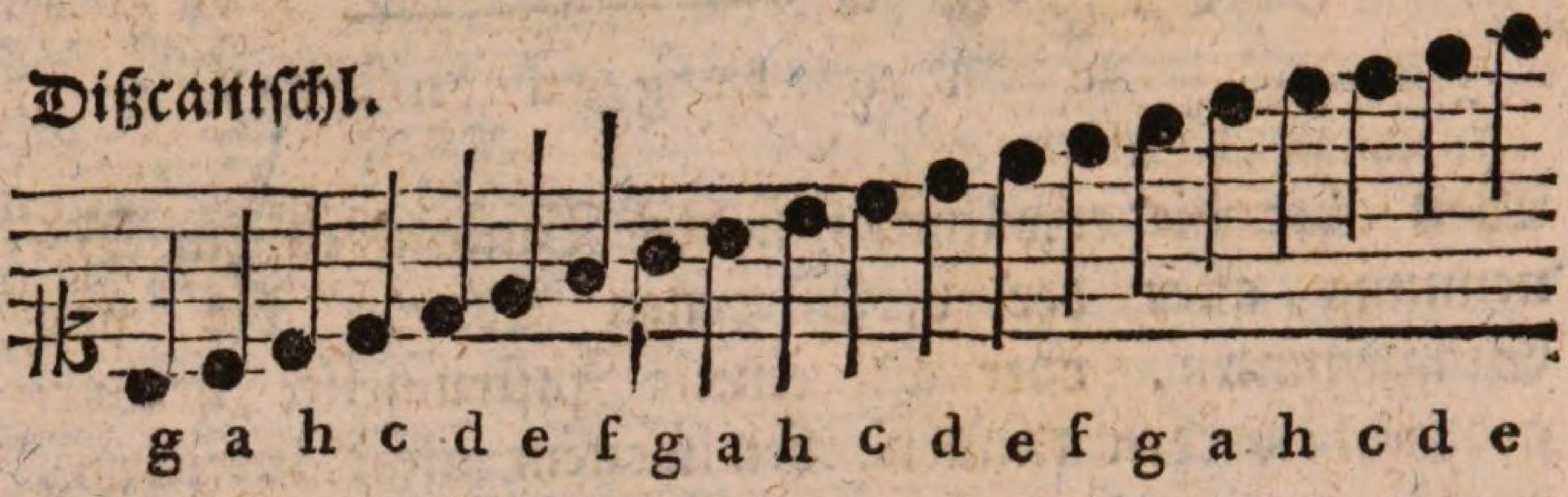
*) In Frankreich und Italien nennt man sie ut re mi fa sol la si; die ersten 6 Sylben hat obgenannter Guido von Arezzo erfunden, die letzte fügte der Franzose de Maitre im 17ten Jahrhundert dazu.

**) Im strengen Verstande ist zwischen den zwey Wörtern Klang und Ton ein Unterschied. Das, was man nach dem gemeinen Sprachgebrauche einen Ton nennt, ist für sich nur ein Klang. Z. B. c ist an sich allein ein Klang; folgt aber auf den Klang c das d so ist dieses im wahren musikalischen Verstande ein Ton. Daher heißt man eine jede Linie und einen jeden Raum zwischen den Linien eine Klangstufe.

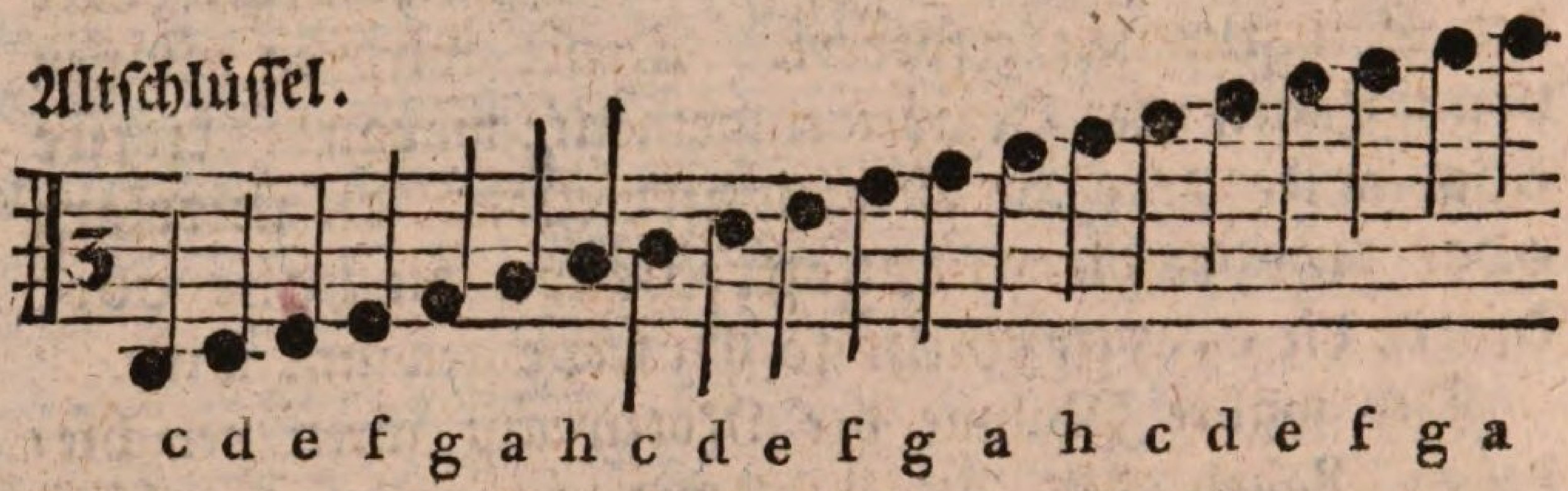
***) Werden diese Buchstaben gesungen, so heißt man es solfeggiren, oder solmisiren.

gangbarsten Schlüssel und in allen Lagen gelesen und benennet werden, kann man aus folgender Tabelle deutlich sehen und lernen:

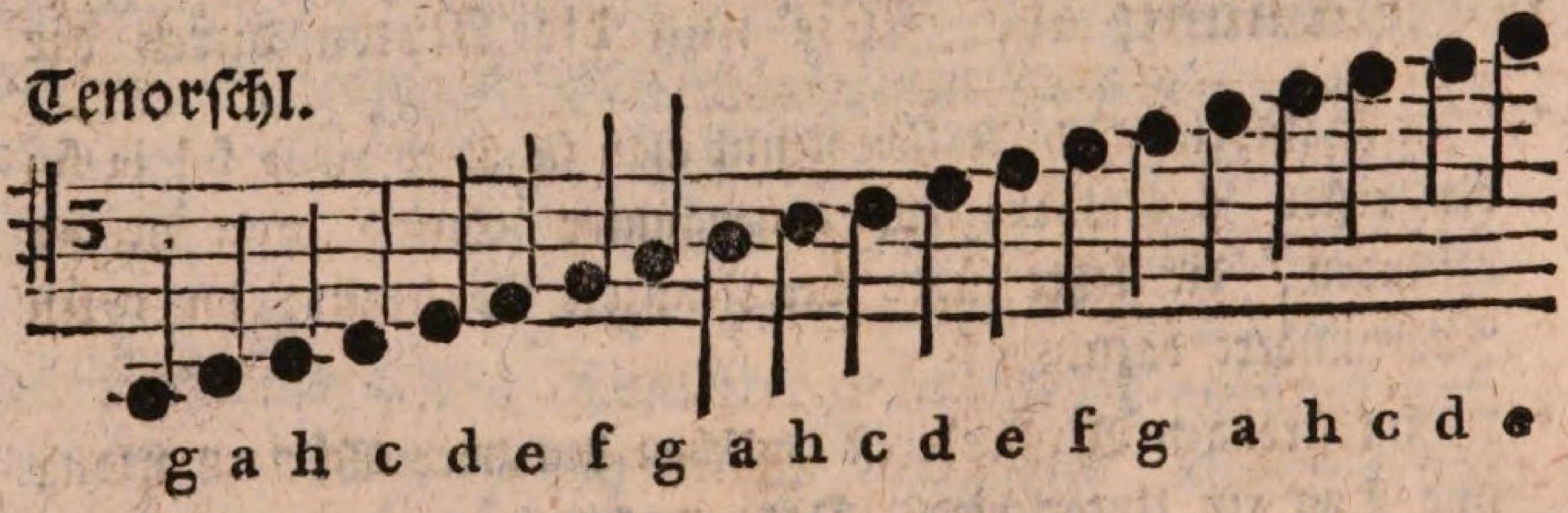
Dißcantschl.



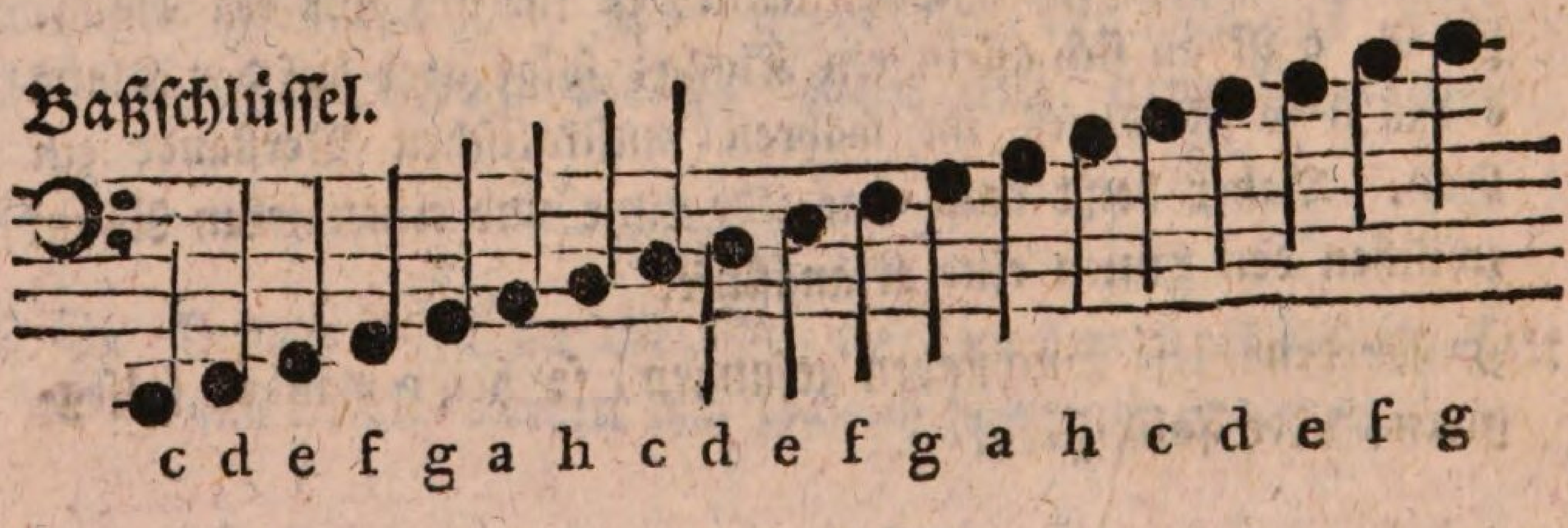
Altschlüssel.



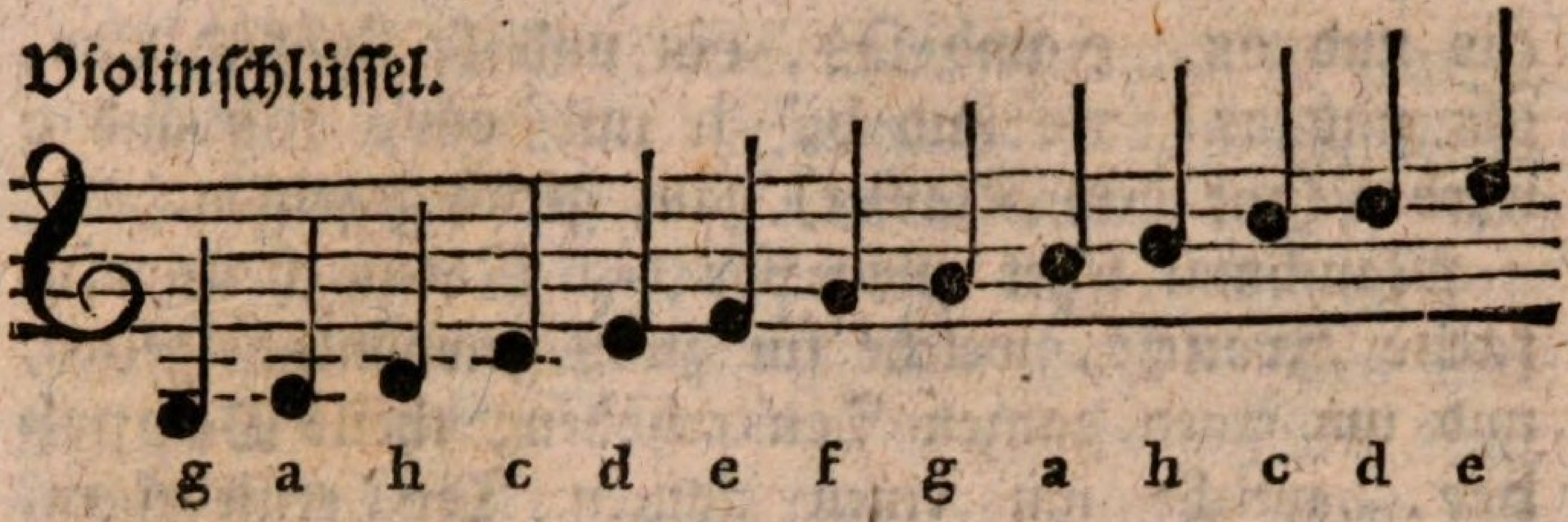
Tenorschl.

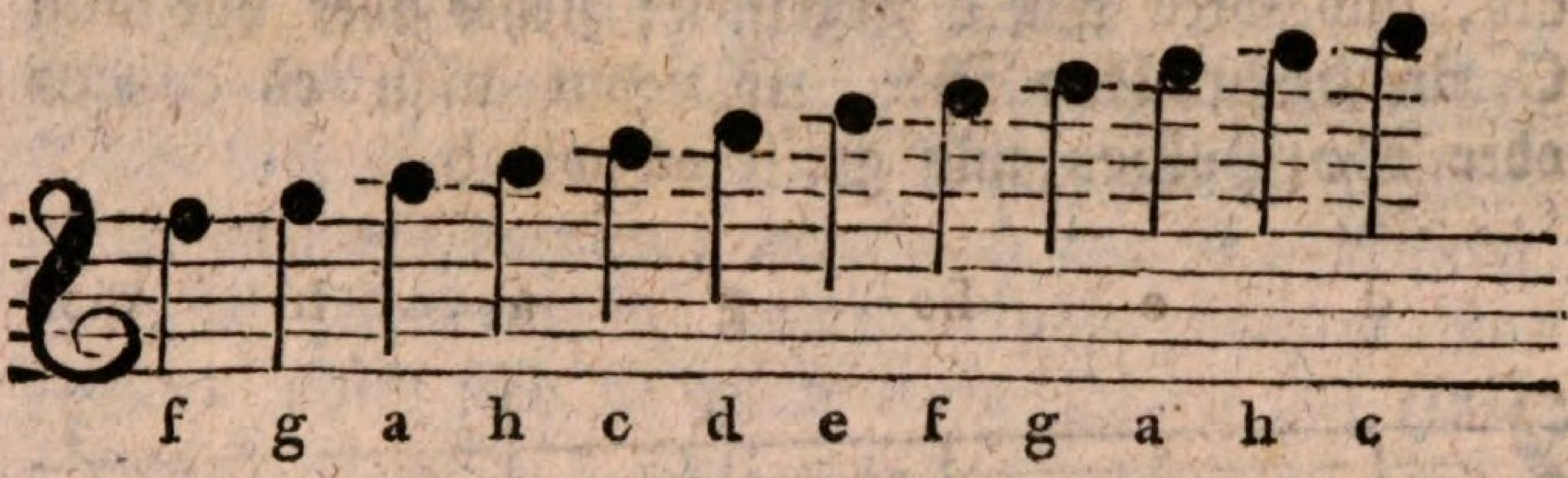


Baßschlüssel.

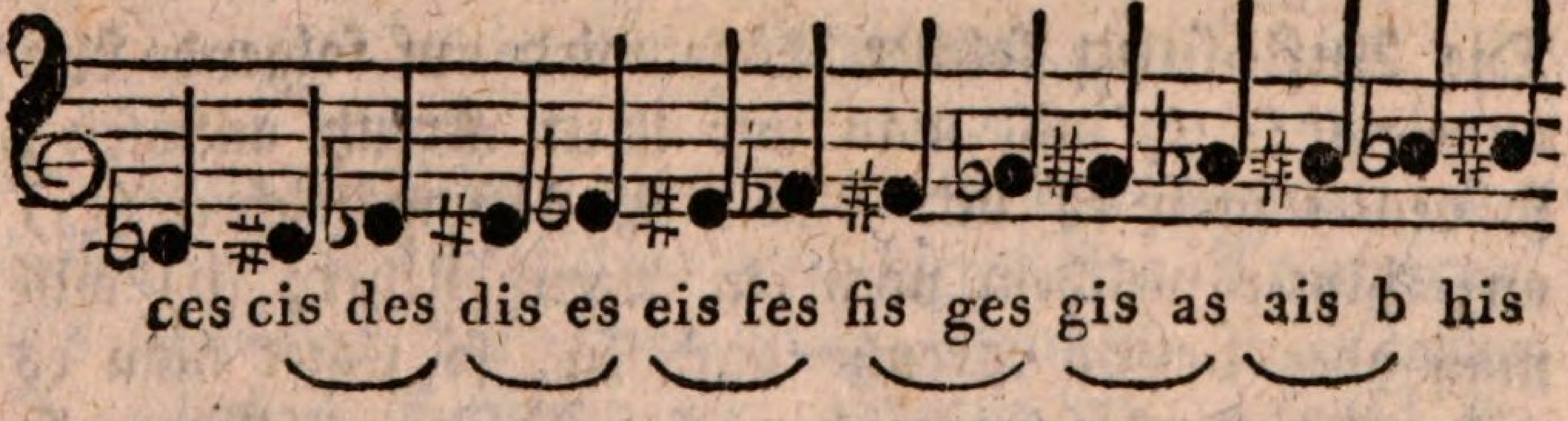


Violinschlüssel.





Die angezeigten sieben Haupttöne können durch Kreutze und Bee um einen halben Ton erhöhet und erniedriget werden, dadurch entstehen noch vierzehn Nebentöne, welche ihren Platz auch auf den Klangstufen der sieben Haupttöne einnehmen

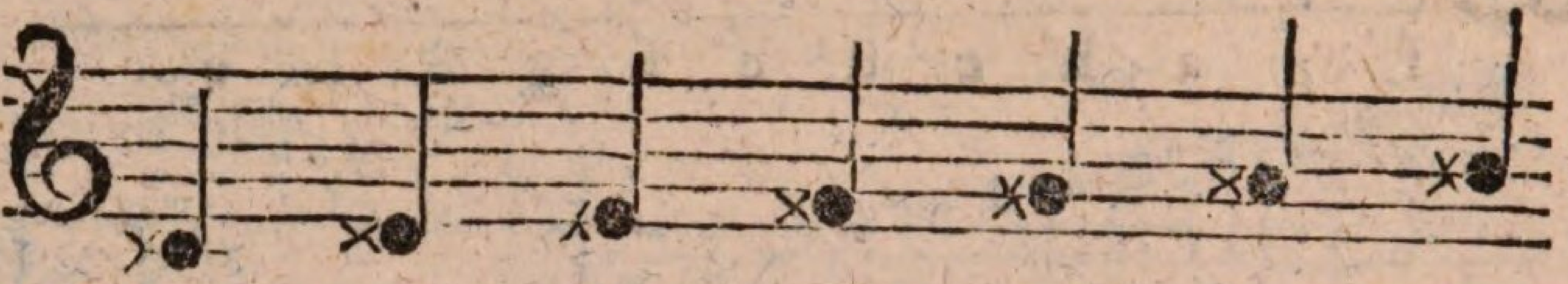


Dieß sind zusammen 21 Haupt- und Nebentöne. Im Grunde aber stellen sie nicht mehr als zwölf wesentliche Töne vor: denn cis und des,

dis und es, e und fes, eis und f, fis und ges, gis und as, ais und b, h und ces, his und c werden (auf dem Klavier) ganz gleich gegriffen.

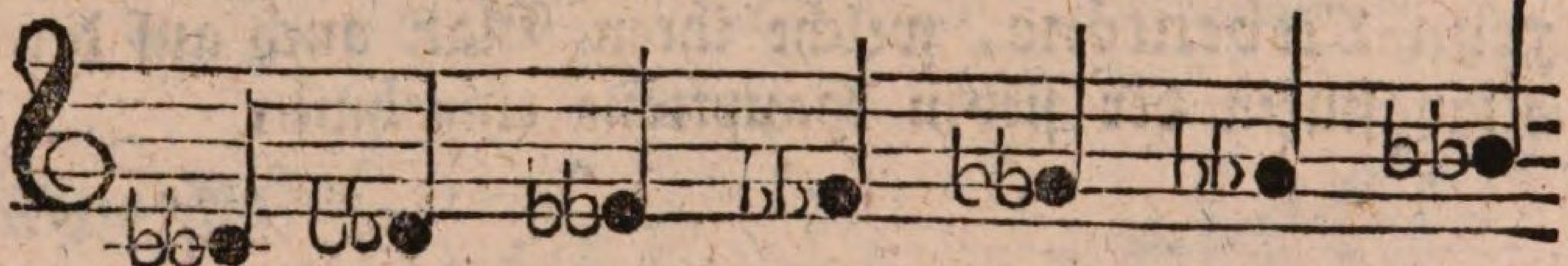
Manchmal setzet man vor den Noten theils einfache Kreuze, welche für zwey gewöhnliche gelten, und um einen ganzen Ton erhöhen; theils Doppelbee, welche um einen ganzen Ton erniedrigen. Wenn z. B. die Note C ein einfaches Kreuz voran bekommt, so heisset sie ciscis oder Doppelcis, und wird wie d gegriffen; stehet aber vor dem C ein doppeltes Bee, so nennt man es cesces oder Doppelces und greift es wie b.

d e fis g a h cis



ciscis disdis eiseis fisfis gisgis aisais hishis

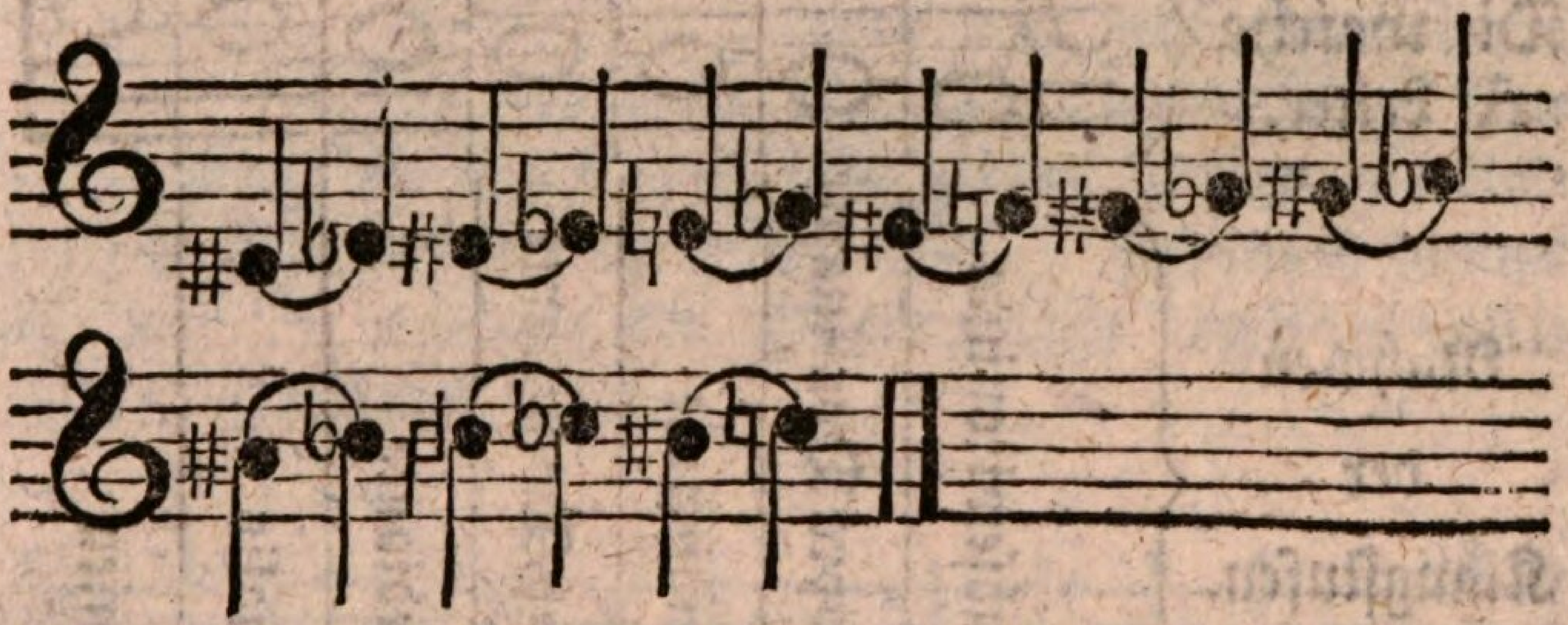
b c d es f g a



cesces desdes eses fesfes gesges asas bebe

Die Auflösung solcher Töne wird auf folgende Art angezeigt: a) will man nur Ein Kreuz auflösen, so deutet man es mit einem Auflösungszeichen (♮) an, hinter welchem noch ein Kreuz stehet; b) will man aber beyde Kreuze auflösen, so zeiget man es mit zwey Auflösungszeichen (♮♮) an. Eben so verfährt man mit der Auflösung der Doppelbee. Im ersten Falle setzet man ein Auflösungszeichen mit einem Bee, (♮b) im zweyten hingegen zwey Auflösungszeichen (♮♮).

Die Töne werden wie schon gesagt, in ganze und halbe eingetheilt. Ein ganzer Ton ist, wenn zwischen zwey Klaviertasten einer übrig bleibt, wie c und d, wo cis dazwischen ist, oder d und e, welches dis in der Mitte hat. Ein halber Ton hingegen ist, wenn kein Klaviertaste dazwischen liegt wie h und c oder c und cis. — Einige unter diesen ganzen Tönen sind groß, andre klein: c d f g a h, sind große ganze Töne; d e g a sind kleine ganze; e f h c sind große halbe Töne; c cis des d aber kleine halbe. Die enharmonische Töne sind nichts anders als Vierteltöne (Subsemitonia) und verdienen hier auch eine Erwähnung, weil sie besonders in raschen Ausweichungen statt finden. Hier sind sie durch einen Bogen mit einander verbunden:

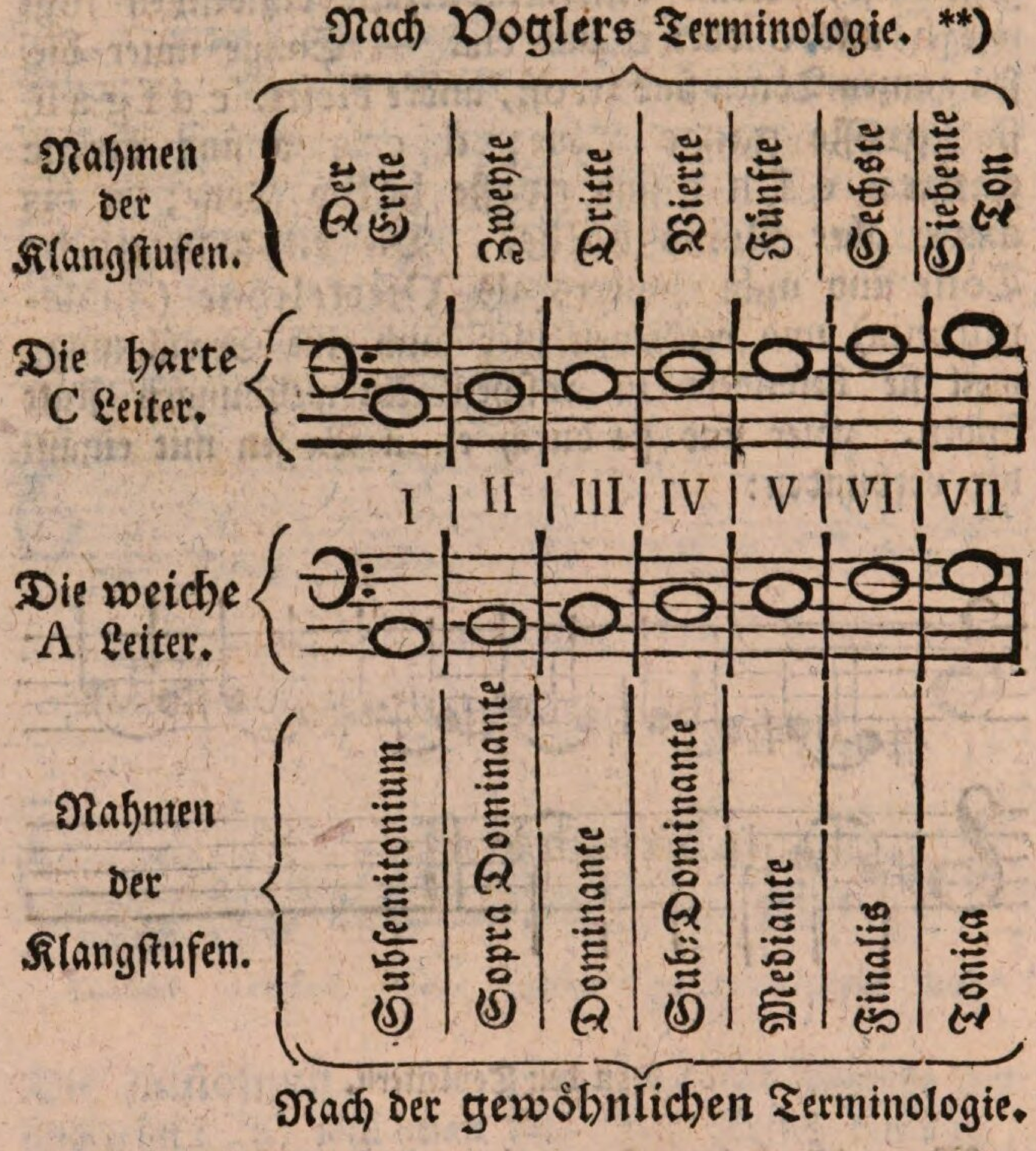


b) Von den Tonleitern.

Wenn die sieben Haupttöne stufenweise nach einander folgen, so heisset man dieses eine **Tonleiter**. Es giebt in der Ausübung eigentlich nur zwey **Arten von Tonleitern**, nämlich die **natürliche** (diatonische) und die **vermischte** (chromatische. *)

*) Diatonisch ist, wenn ein Gesang durch ganze und große halbe Töne läuft; chromatisch, auf deutsch bunt, hingegen, wenn eine Melodie durch große und kleine halbe geführt wird.

Die natürliche oder diatonische Tonleiter hat sieben Töne, welche theils aus ganzen, theils aus großen halben bestehen, und ist entweder hart oder weich: *)



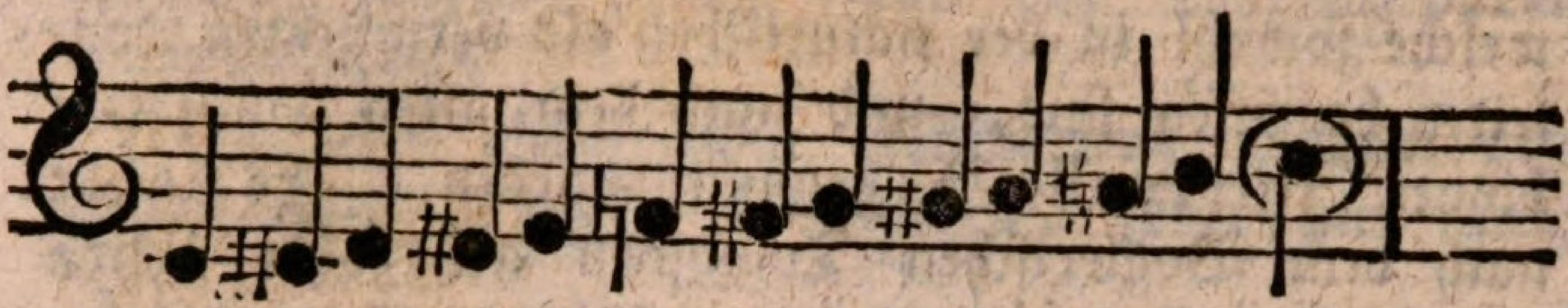
Die vermischte oder chromatische Tonleiter hat zwölf Töne, welche theils aus großen halben, theils aus kleinen halben Tönen bestehen:

---

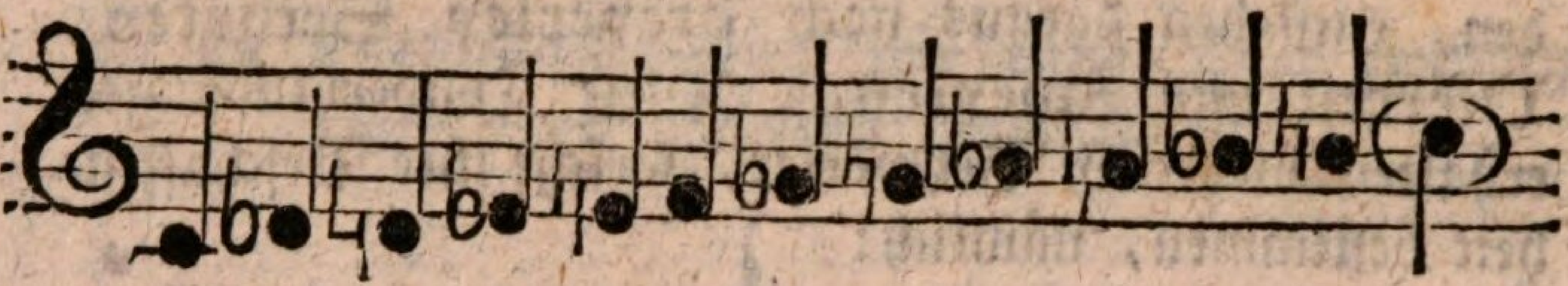
*) Was hart und weich sey, wird weiter unten bey den Tonarten ausführlich erklärt werden.

**) Terminologie heißt Bestimmung der Kunstwörter.

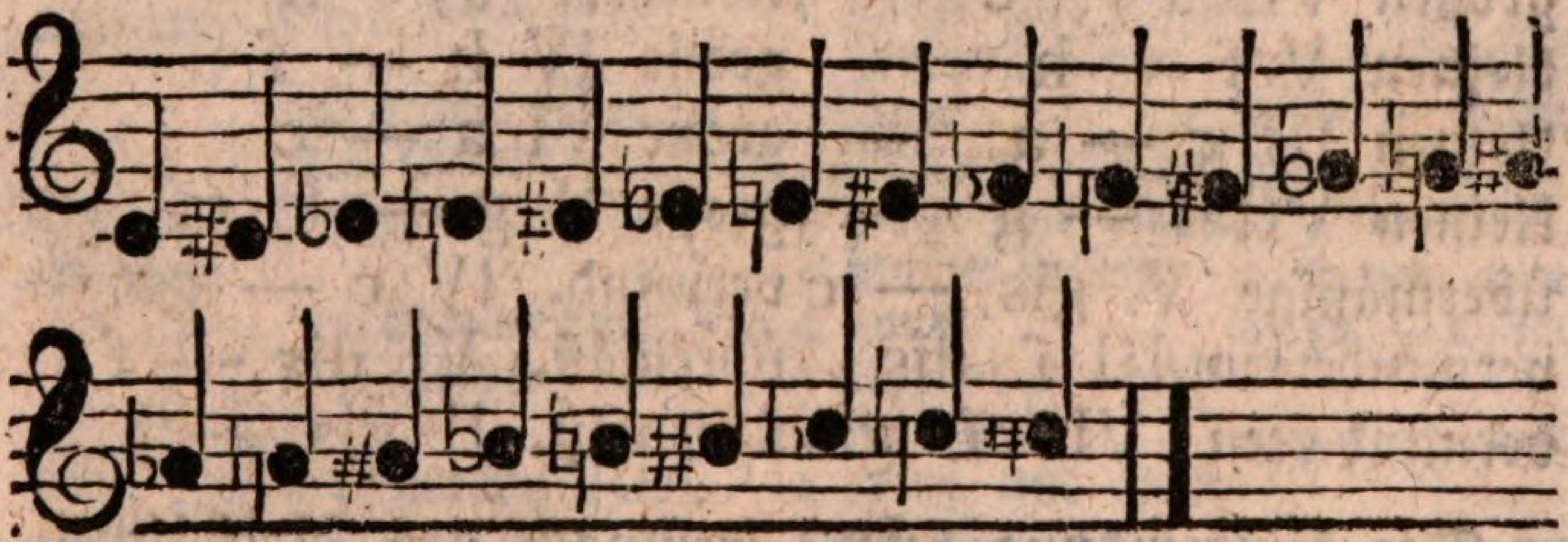
mit Kreuzen aus großen halben Tönen



mit Been aus kleinen halben Tönen



Ein dritte Tonleiter ist noch möglich, welche zwar in der Ausübung, besonders auf dem Klaviere entweder gar nicht, oder höchst selten, und nur in freyen Fantasien, Recitativen, Cadenzen und dergleichen findet. Man könnte sie die enharmonische nennen, wenn sie nicht auch mit großen halben und kleinen halben Tönen vermengt wäre. Demnach kommt ihr die Benennung der chromatisch enharmonischen Tonleiter zu:



c) Von den Tonverbindungen.

Wenn Töne mit einander verbunden werden, wie z. B. c mit d, c mit e, c mit f, c mit g,

c mit a, c mit h so heisset man dieses nach der Voglerischen Terminologie Tonverbindungen, welche sowohl in der natürlichen als vermischten Tonleiter begriffen sind, und nach dem alten Tonsystem bisher Intervalle *) genannt wurden. Es giebt nach dem Voglerischen Tonsystem achtzehn ächte und in der Ausübung anwendbare Tonverbindungen, nämlich: dreyerley Dritten, Fünften und Siebenten; und wenn diese umgewendet werden, entstehen daraus noch dreyerley Sechsten, Vierten und Zweyten. Diese Tonverbindungen erhalten viererley Beywörter, welche ihre Beschaffenheit bestimmen, nämlich:

groß, klein, übermäßig, vermindert.
oder lat. Mayor, Minor, superflua, diminuta.

durch die Umwendung der	entspringet die
großen V g — c —	kleine IV c — g
großen III e — c —	kleine VI c — e
großen VII a — c —	kleine II c — h
kleinen V f — h —	große IV h — f
kleinen III c — a —	große VI a — c
kleinen VII f — g —	große II g — f
übermäßige V gis — c	vermind. IV c — gis
verminderten III f. dis	übermäß. VI dis — f
verminderten VII f. gis	übermäß. II gis — f

Die Umwendung kehret demnach das Verhältniß um, und ausserdem wird durch dieselbe was groß ist,

*) Intervalle sind nach der alten Theorie Zwischenräume innerhalb dem Umfang einer Octave.

ist, klein; was klein ist, groß; was übermäßig ist, vermindert, und das Verminderte übermäßig.

Um aber einen noch bestimmtern Begriff von den Tonverbindungen zu erlangen, folgt hier auch

eine tabellarische Vorstellung

der 18 Tonverbindungen, wie viele Töne zwischen einer jeden derselben begriffen sind:

Es giebt wie schon gesagt	nämlich die Tonverbindung der	ist eine Tonverbindung, welche in sich Töne begreift	wie zum Beyspiel
dreyerley Zweyten	1. kleinen IIte	einen großen halben	c-des oder a-b
	2. großen IIte	2 verschiedene halbe	c-d — a-h
	3. übermäßigen IIte	einen kleinen halb. und ganzen	c-dis — as-h
dreyerley Dritten	4. verminderten IIIte	2 große halbe	cis-es — ais-c
	5. kleinen IIIte	einen ganzen und großen halben	c-es — a-c
	6. großen IIIte	2 ganze	c-e — a-cis
dreyerley Vierten	7. verminderten IVte	einen ganzen und 2 große halbe	cis-f — ais-d
	8. kleinen IVte	2 ganze und einen großen halben	c-f — a-d
	9. großen IVte	3 ganze	c-fis — a-dis
dreyerley Fünften	10. kleinen Vte	2 ganzen u. 2 halben	cis-g — a-es
	11. großen Vte	3 ganze und einen großen halben	c-g — a-e
	12. übermäßigen Vte	4 ganze	c-gis — a-eis
dreyerley Sechsten	13. kleinen VIte	3 ganzen und 2 grossen halben	c-as — a-f
	14. großen VIte	4 ganze und einen großen halben	c-a — a-fis
	15. übermäßigen VIte	5 ganze	c-ais — ais-fis
dreyerley Siebenten	16. verminderten VIIte	3 ganze und 3 große halbe	cis-b — ais-g
	17. kleinen VIIte	4 ganze und 2 große halbe	c-b — a-g
	18. großen VIIte	5 ganze und einen großen halben.	c-h — a-gis.

Die VIIIte kann sich keine Stelle in der Voglerischen Theorie anmassen, weil diese vom Einklange, dem ersten Wohlklange, welcher aus zwey Klängen von gleicher Größe besteht, ausgehet, und von demselben die Achte ableitet, welche die Hälfte vom Ganzen ist und sich demnach auf den Einklang oder das Ganze bezieht. Warum die IXte, XIte und XIIIte keine besondere Stelle einnehmen, ist Ursache, weil die IXte mit der IIten, die XIte mit der IVten, und die XIIIte mit der VIten in Absicht der Klanggröße überein kommt. Es giebt also dreyerley IXten wie dreyerley IIten, dreyerley XIten wie dreyerley IVten, aber nur zweyerley XIIIten, weil es keine übermäßige XIIIte giebt.

d) Von den Wohl- und Uebelklängen.

Unter den erwähnten 18 Tonverbindungen klingen einige wohl, andere übel. *) Es giebt 3 Hauptwohlklänge: der Einklang (oder die Erste), die (große) Fünfte und Dritte. **) Wenn man diese 3 Wohlklänge umwendet und unter einander verlegt, so entstehen daraus noch 5 andere Wohlklänge, nämlich die Achte, kleine Vierte, kleine Sechste, große Sechste und die kleine Dritte.

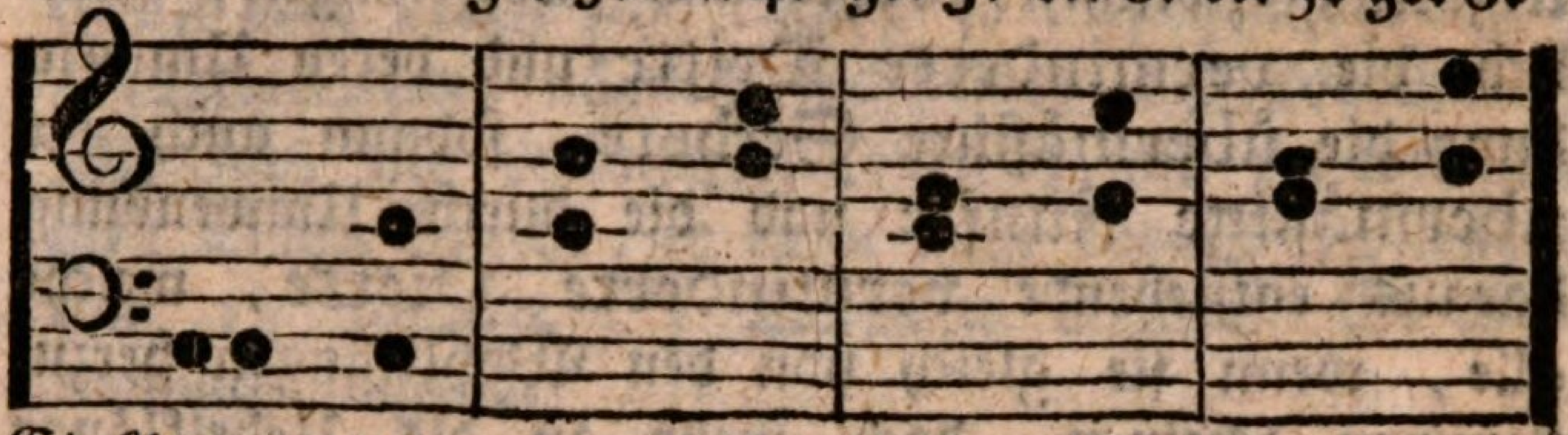
---

*) Man sagt auch anstatt wohlklingen consoniren, und anstatt übelklingen dissoniren, daher für Wohlklang Consonanz, für Uebelklang Dissonanz.

**) Wenn von der Dritten und Fünften, wie hier, überhaupt die Rede ist, so versteht man die große Dritte und Fünfte darunter.

Hier findet man die 8 Wohlklänge nach ihrer Herleitung:

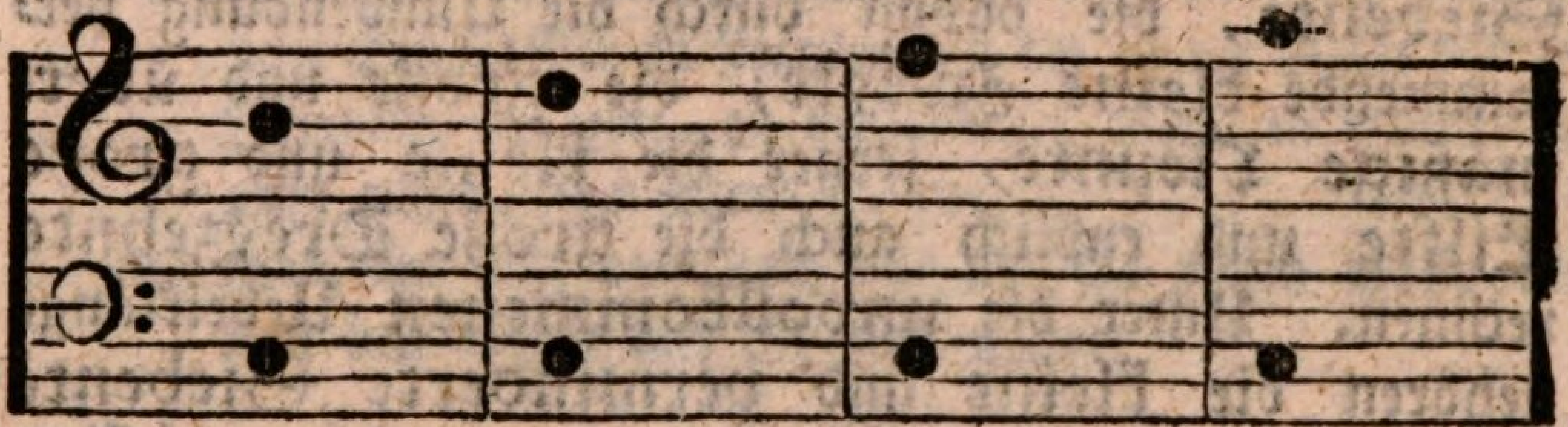
gr. 5. kl. 4. gr. 3. kl. 6. kl. 3. gr. 6.



Einklang 8te

Es giebt überhaupt 4 Hauptübelklänge, nämlich:

7te 9te 11te 13te



Die Wohlklänge beruhigen das Ohr und das Gemüthe; die Uebelklänge hingegen beunruhigen dasselbe.

Unter den Wohlklängen beruhigen einige das Gemüth mehr, andere weniger. Es giebt also vollkommene und unvollkommene Wohlklänge. Unter die vollkommenen Wohlklänge gehören unstreitig die Erste, große Fünfte, große Dritte *) und die davon abgeleitete Achte, kleine Vierte und kleine Sechste. Zu den unvollkommenen Wohlklängen sind die kleine Dritte und

*) Diese 3 heissen auch Wurzelwohlklänge, weil die andern 5 Wohlklänge aus ihnen entsprungen sind.

deren Umwendung die große Sechste, sodann die kleine Fünfte sammt deren Umwendung der grossen Vierte zu zählen. Es giebt auch eine Mittelgattung zwischen Wohl- und Uebelklängen, nämlich die verminderte Dritte und deren Umwendung die übermäßige Sechste, sodann auch die übermäßige Fünfte und die durch Umwendung daraus entstehende verminderte Vierte, welche alle, wenn sie gleich von den Wohlklängen herzukommen scheinen, doch mehr an die Uebelklänge gränzen. — Unter den Uebelklängen beunruhigen einige das Gemüth mehr, andere weniger. Man theilt sie demnach in vollkommene und unvollkommene Uebelklänge ein. Unter die vollkommenen Uebelklänge kann man die große Siebente, die davon durch die Umwendung herkommende kleine Zweyte, die große und übermäßige Neunte, ferner die kleine und große Eilfte und endlich auch die große Dreyzehnte rechnen. Unter die unvollkommenen Uebelklänge gehören die kleine und verminderte Siebente und deren Umwendung die große und übermäßige Zweyte, die kleine Neunte, die verminderte Eilfte und die kleine Dreyzehnte.

e) Von den Tonarten.

Bey einem jeden Tonstücke ist ein gewisser Hauptton festgesetzt, in welchem es anfängt und schließt. Von einem solchen Hauptone an bildet man die leitermäßige Ordnung der Töne bis zur Achte hinauf und weiset den in der diatonischen Tonleiter befindlichen 2 halben Tönen einen bestimmten Platz an, wie die Tonreihe c d e f g a h c zum Beyspiel dient, welche im Grunde nichts anders als die natürliche Tonleiter ist. Eine solche, inner-

halb dem Raume einer Achte in Ansehung des Platzes der 2 halben Töne der diatonischen Leiter, bestimmte Ordnung heißt man eine Tonart, (modus musicus). Weil nun die Dritte zum Haupttone groß oder klein seyn kann, so entstehen daraus 2 Haupttonarten, nämlich die harte und weiche.*) Da nun die vermischte Tonleiter aus 12 wesentlichen Tönen besteht, so kann man daraus 12 harte und 12 weiche **) Tonarten bilden. Es giebt demnach folgende

vier und zwanzig Tonarten:

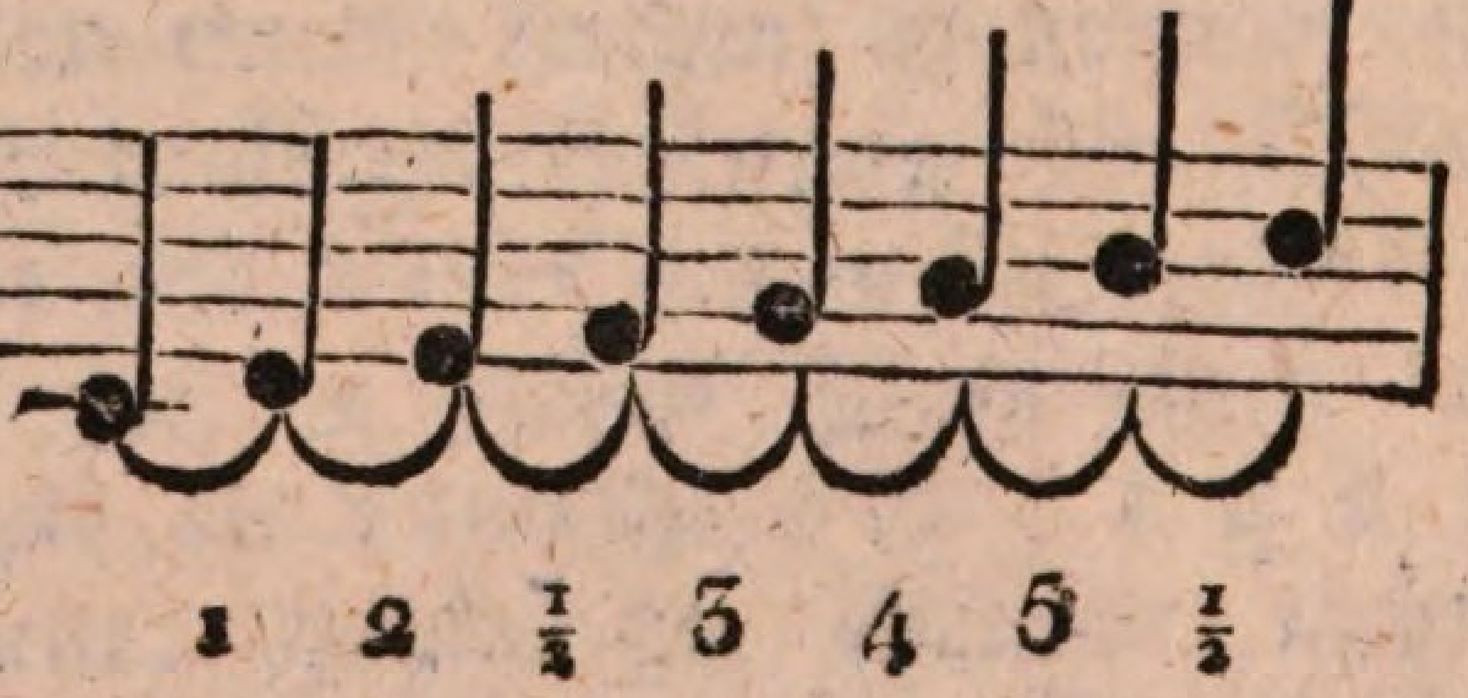
(Siehe die hier beygefügte Tabelle.)

---

*) Die Reduction der Tonarten auf diese zwey hat man einem Tonkünstler in Frankreich, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts lebte, zu verdanken. Siehe in Marpurgs oben angeführtem Werk S. 138.

**) Man sagt statt hart auch dur und für weich moll, und statt dur mayor und für moll minor.

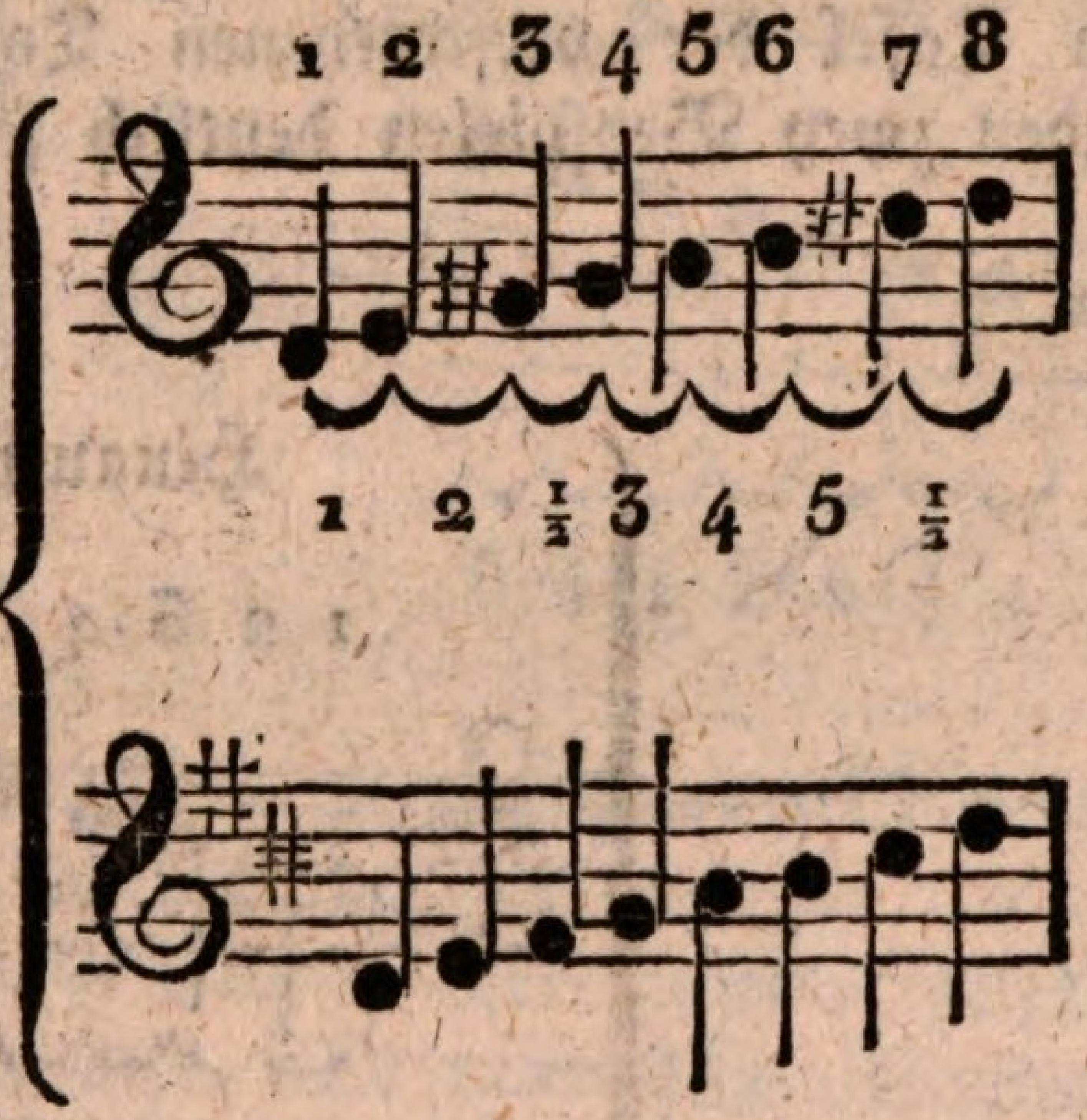
Das unterscheidende Kennzeichen einer harten Tonart ist ausser der großen Dritte zum ersten Tone auch noch der bestimmte Sitz der 2 halben Töne von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe im Hinaufsteigen; auch bleiben beyde im Herabsteigen unverändert. Das Auszeichnende (Charakteristische) einer weichen Tonart hingegen ist ausser der kleinen Dritte zum ersten Tone auch noch, daß der erste halbe Ton seinen Platz von der zweyten zur dritten Stufe im Hinaufsteigen hat, auch im Herabsteigen unverändert bleibt; der zweyte halbe Ton ist, wie in der harten Tonart, zwischen der siebenten und achten Stufe, hat aber im Herabsteigen seinen Sitz zwischen der fünften und sechsten Stufe. Wir wollen, um dem Musik-Anfänger von dem bisher Gesagten noch deutlichere Begriffe beyzubringen, durch Regeln und Beyspiele noch die Ursachen der bey den Tonarten vorgezeichneten Versetzungszeichen angeben und die Fragen lösen: **Wie entstehen die Durtonarten, und wie werden die Molltonarten gemacht?** Jede diatonische oder natürliche Tonleiter enthält fünf ganze und zwey halbe Töne. Bey der Tonart C dur, auf welche sich die übrigen 11 harte Tonarten beziehen, liegt von Natur schon der erste halbe Ton zwischen der 3ten und 4ten, 7ten und 8ten Stufe:



bey andern Tonarten hingegen ist dieses nicht, folglich müssen die halben Töne erst durch die Versetzungszeichen zwischen der 3ten und 4ten, 7ten und 8ten Stufe erkünstelt werden. Wenn man daher eine harte Tonart machen und ihre Vorzeichnung wissen will, so gehe man von dem Grundtone an gerechnet, durch lauter ganze Töne hinauf, ausser von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe, jedesmal nur einen halben Ton. Zum Beyspiel um die Tonarten D dur und Es dur und ihre Vorzeichnung heraus zu bringen, auf diese Art:

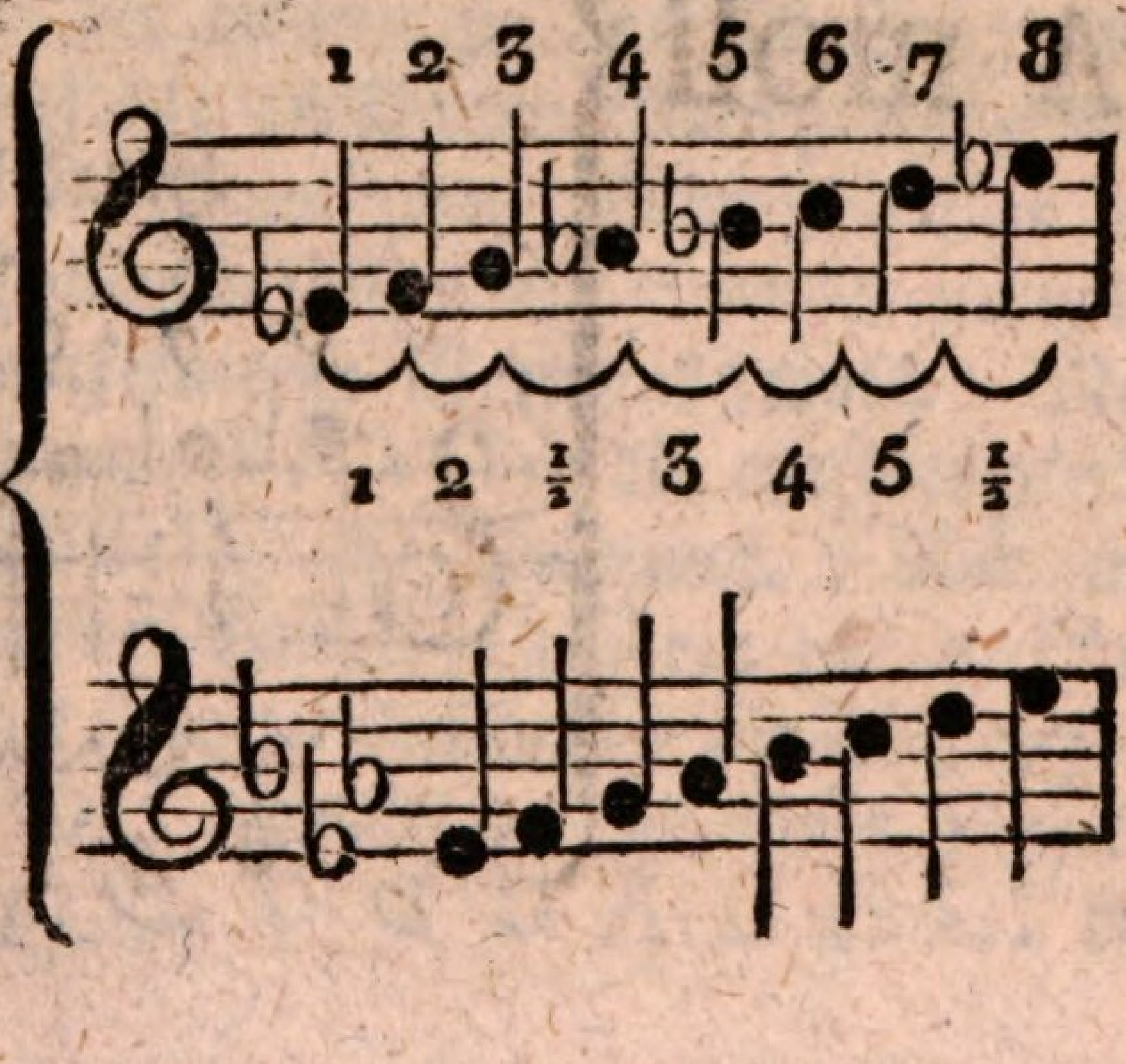
D dur

folglich



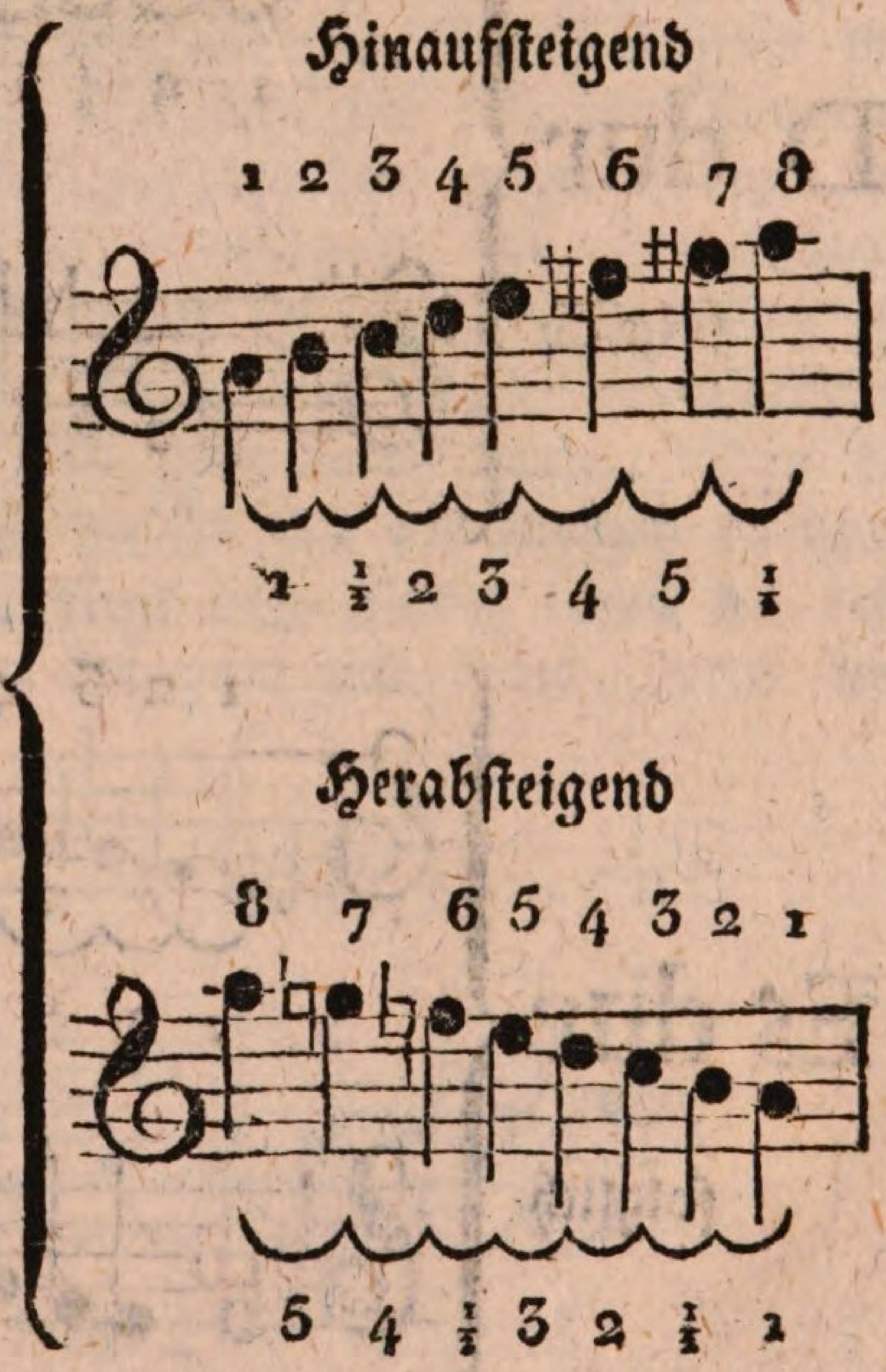
Es dur

folglich



Um eine weiche Tonart zu machen, gehe man von dem Grundtone durch lauter ganze Töne hinauf, ausser von der zweyten zur dritten und von der siebenten zur achten Stufe. Im Herabsteigen bleibt der erste halbe Ton unverändert, hingegen der zweyte halbe Ton kommt zwischen der fünften und sechsten Stufe zu stehen, z. B. A moll hat im Hinaufsteigen fis und gis, im Herabsteigen f und g. Man richtet sich auch in Ansehung der Vorzeichnung bey den weichen Tonarten nur nach den absteigenden Tönen. Daher wird bey A moll weder fis noch gis, sondern gar kein Kreuz, wie bey C dur, vorgezeichnet, wie man auf der obigen Tafel der verschiedenen Tonarten und aus folgenden zwey Beyspielen deutlich sehen kann:

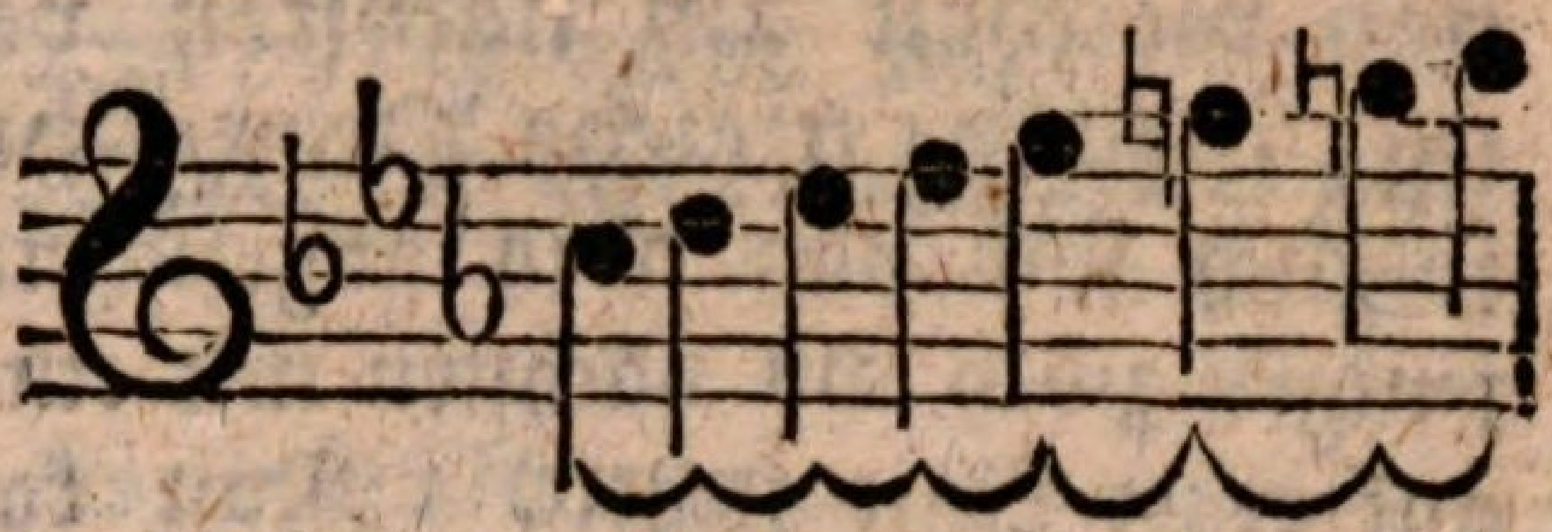
A moll



C moll

Hinaufsteigend

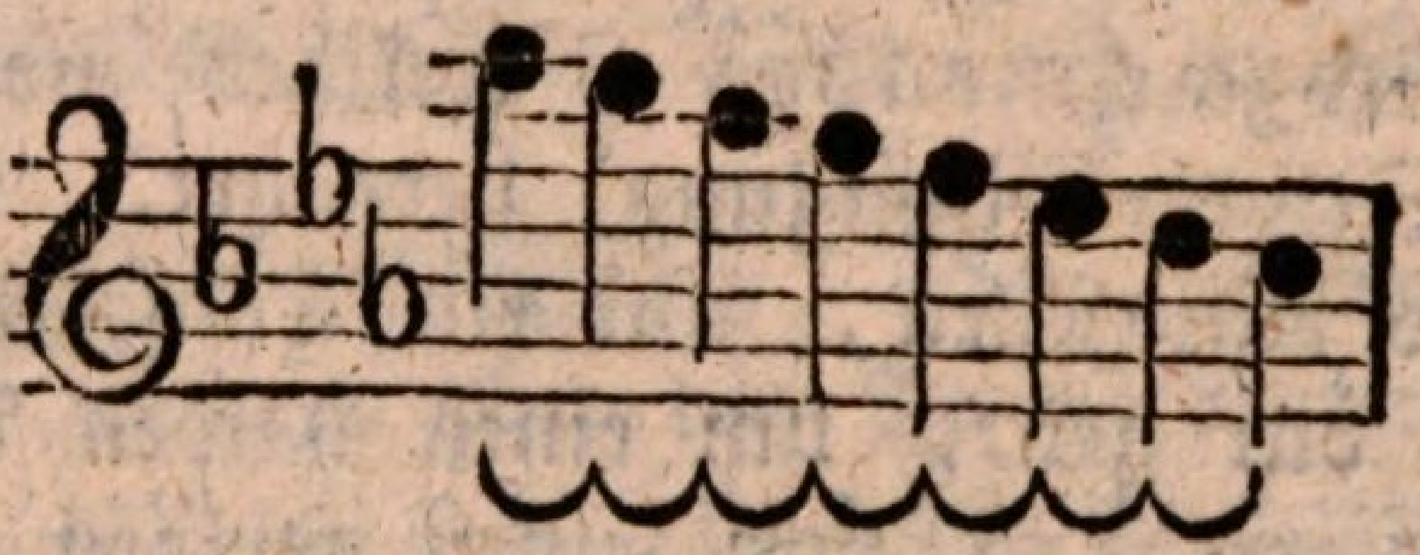
1 2 3 4 5 6 7 8



1 ½ 2 3 4 5 ½

Herabsteigend

8 7 6 5 4 3 2 1



5 4 ½ 3 2 ½ 1

Die einem Tonstücke vorgezeichneten Versetzungszeichen heißt man **wesentliche**, welche aber während demselben hin und wieder vorkommen, **zufällige Versetzungszeichen**. Die wesentlichen Versetzungszeichen allein sind nicht hinreichend, eine Tonart zu benennen oder von der andern zu unterscheiden; man muß hiezu auch auf die zufälligen Versetzungszeichen Acht haben, wie die letzten zwey Beyspiele klar beweisen. — Die Tonarten stehen mit einander entweder in näherer oder entfernterer Verwandtschaft. Man theilt sie in 2 Ordnungen, 1) in die **aufsteigende** und 2) in die **absteigende Ordnung**. Die mit Kreutzen bezeichneten Tonarten gehören zur **aufsteigenden** und die mit Been versehenen zur **absteigenden Ordnung**. Das Aufsteigen geschieht fünftenweise vorwärts, z. B. C G D A E H ꝛc., das

Absteigen fünftenweise rückwärts, z. B. C F B Es As Ges Des.

Eine jede harte Tonart ist mit derjenigen weichen am nächsten verwandt, welche mit ihr eine gleiche Vorzeichnung gemein hat; folglich sind von oben angeführten 24 Tonarten diejenigen zwey am nächsten mit einander verwandt, die auf einer Linie stehen. Man kann auch, um weniger mechanisch zu reden, sagen: der Grundton einer jeden harten Tonart giebt die kleine III. der mit ihr am nächsten verwandten weichen Tonart; oder: die große VI. einer jeden harten Tonart giebt den Grundton zu der mit ihr am nächsten verwandten weichen Tonart. Jede Tonart hat etwas **Eigenes** und **Auszeichnendes**, welches von der Temperatur (Stimm-Mäßigung) herrührt. Man darf, um dieses einzusehen, nur ein Tonstück, das z. B. aus C dur geht, um einen halben Ton herunter setzen, so wird es von seiner vorigen Wirkung schon vieles verlieren. **Daher ist an der Wahl einer dem Charakter eines Tonstücks gemäßen Tonart vieles gelegen.**

Die vielen Charakterisirungen, die schon von den Tonarten gemacht worden sind, haben bisher einander sehr häufig widersprochen; dieß wird auch in der Zukunft so lange der Fall seyn, als die Gefühle der Menschen ungleich sind. Um aber auch von diesem Stücke etwas zu sagen, wollen wir die **Charakteristik von Knecht** anführen:

C dur ist heiter und rein.	A moll, traurig.
G dur, angenehm und ländlich.	E moll, zärtlich klagend.
D dur, pompös und rauschend.	H moll, düstern.
A dur, fröhlich und hell.	Fis moll, melancholisch.
E dur, feurig und wild.	Cis moll, Verzweiflung ausdrückend.
F dur, sanft und ruhig.	D moll, sanft trauernd.
B dur, lieblich und zärtlich.	G moll, rührend.
Es dur, prächtig und feyerlich.	C moll, tief jammernd.
As dur, schwarz, wie die Nacht.	F moll, höchster Ausdruck des Schmerzens.

Ueberhaupt, je mehr man fünftenweise voranschreitet und je mehr man Kreuze setzt, desto rascher ist die Wirkung. Diese wird desto sanfter und schwächer, je mehr man fünftenweise zurückschreitet und je mehr man Bee setzt.

f) Von den Akkorden.

I. Von den wohlklingenden Stammakkorden.

Man muß die Wörter Akkord, Melodie und Harmonie nicht verwechseln. Spielt man z. B. die drey übereinander gesetzte Töne $\begin{Bmatrix} g \\ e \\ c \end{Bmatrix}$ zu gleicher Zeit, so ist dieses ein Akkord, oder Zusammenstimmung; *) folgen aber die Tonverbindungen hinter einander, als c e g, so heißt dieß eine Melodie, oder ein einfacher Gesang; eine Reihe mehrerer auf einander folgender Akkorde, oder ein von mehrern Stimmen zusammengesetzter Gesang wird im eigentlichen und engen Verstande Harmonie genannt. **) Diejenigen Akkorde, woraus andere, vermittelst der Umwendung, entspringen, heissen Stammakkorde. Jeder wohlklingende Stammakkord besteht aus drey wesentlichen Klängen, nämlich dem Hauptklang (oder der Erste), der dritte und fünfte, wie z. B. $\begin{Bmatrix} g \\ e \\ c \end{Bmatrix}$ c ist hier der Haupt-

*) Die Fortschreitung der Zusammenstimmung heißt Modulation.

**) Das Anschlagen der Harmonie, oder des Akkords, wenn die dazu gehörigen Töne nicht zugleich, sondern nach einander, aber doch schnell hinter einander (wie auf der Harfe) angegeben werden, heißt man Harpeggio, und so in gebrochenen Akkorden spielen, Harpeggiren.

klang, e die Dritte und g die Fünfte. Diese 3 Klänge heißt man auch deswegen den Dreyklang (Trias harmonica). — Der Hauptklang ist die Grundlage *) (Basis) eines Stammakkords. Die Kenntniß der Hauptklänge verschaft einem angehenden Harmoniker die tiefste und hellste Einsicht in die Harmonik. Lehrer der Musik müssen sich daher recht angelegen seyn lassen, ihren Zöglingen diese Kenntniß in allen vorkommenden Fällen gründlich einzuprägen. Ein Akkord ist etlicher Versetzungen fähig, d. i. die Lage der Töne im Diskant kann verändert werden, ohne daß der Grundton eine Veränderung leidet; z. B. die 3 Töne im Diskant c e g, als ein Akkord betrachtet, leiden 2 enge Versetzungen, **) nämlich 1) e c g, 2) g c e, ohne Veränderung des Grundtons und Hauptklangs c. Wenn man von der Harmonie des ersten Tones in die des fünften, und von dieser wieder in die Harmonie des ersten Tones schreitet, als z. B. von c dur in das g dur und dann wieder in das c zurück; so dient dieses zu den ersten und leichtesten Uebungen eines angehenden Harmonikers und zugleich zu sehr kurzen Anschlägen des Haupttons, woraus ein Tonstück geht. Noch bündiger aber wird ein kurzer Anschlag vor dem Anfang eines Tonstücks, wenn man von der Harmonie des ersten Tons vorher in die des vierten, sodann erst in die Harmonie des fünften und wieder in die des ersten

*) Man muß aber den Hauptklang nicht mit dem Haupt- oder Grundtone vermengen; denn nicht allemal ist der Grundton auch zugleich der Hauptklang, welcher bey den Umwendungen entweder in der Mittel- oder Oberstimme liegt.

**) Bey engen Versetzungen sind die Töne eines Akkords nahe beysammen, bey weiten Versetzungen liegen sie weit auseinander.

Tons geht, wie z. B. vom C in das F, sodann in das G und wieder in das C zurück.

II. Von den Umwendungen der wohlklingenden Stammakkorde.

Einen Stammakkord umwenden heißt: bald diesen, bald jenen im Diskante befindlichen Klang zum Grundtone machen und dagegen den Hauptklang in den Diskant verlegen. Werden demnach die wohlklingenden Stammakkorde umgewendet, so entstehen daraus noch andere Akkorde, welche man abstammende oder **Nebenakkorde** nennt. Ein Stammakkord, wenn er aus drey Klängen besteht, oder ein Dreyklang kann **zweymal** umgewendet werden; daher entspringen aus dem Dreyklang 2 Umwendungen, oder 2 abstammende Akkorde; z. B.

{ g die Fünfte
e die Dritte
C Hauptklang } ist ein Stammakkord.

Die erste Umwendung kann also gemacht werden

{ c
g
E Grundton, und dieser Nebenakkord heißt **Sextenakkord.**

Die zweyte Umwendung macht man auf diese Art

{ e
c
G Grundton, und diesen Nebenakkord nennt man **Sextquartenakkord.** Um diese beyden Nebenakkorde zu ihren Stammakkorden zurückzuführen, steigt man beym Sextenakkord im Basse um eine Dritte, beym Sextquartenakkord um zwey Dritten herab. Die zwey Klänge dieser beyden Nebenakkorde können einmal versetzt werden; gesellt man aber zu beyden, um sie zu verstärken und vierstim-

mig zu spielen, die Achte, so leiden sie zwey Versetzungen. Der Lehrer wird sehr wohl thun, wenn er den Zögling der Harmonie fleißig ausfragt, woher dieser oder jener Akkord abstamme, welches der Hauptklang, die Dritte, Vierte, Fünfte und Sechste sey, und wenn er ihn die umgewandte Akkorde auf ihre Stammakkorde zurückführen läßt. *)

*) Wer von den minder wohlklingenden Stammakkorden und ihren Umwendungen und überhaupt von der wahren Art der Begleitungskunst Mehreres zu wissen wünscht, dem wird das gemeinnützliche Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses von J. H. Knecht, (aus dem das Obengesagte meistens entlehnt ist), gewiß vortrefliche Dienste leisten.

Vierter Abschnitt.

Anweisung zum Flötenspielen, welche auch bey Erlernung der meisten andern Instrumente nützlich ist.

a) Von der Flöte überhaupt. b) Stellung und Haltung der Flöte. c) Ansatz. d) Fingerordnung. e) Stimmung. f) Wahre Sprache der Flöte. g) Athemholen. h) Wesentliche Manieren oder Auszierungen, als: 1) Bebung. 2) Vorschlag. 3) Nachschlag. 4) Anschlag. 5) Schleifer. 6) Doppelschlag. 7) Pralltriller und Schneller. 8) Mordant. 9) Battement. 10) Forte und Piano, Wachsen und Abnehmen des Tones. 11) Das Durchziehen. 12) Triller. 13) Fermaten. 14) Cadenzen. i) Willkührliche Manieren oder Auszierungen. k) Einige noch besondere Erinnerungen für Musikanfänger.

a) Von der Flöte überhaupt.

Die Erfindung der Flöte verliert sich in das Dunkle der Geschichte. Gewiß ist, daß unter den Abendländern die Deutschen die ersten gewesen,

welche den Grund zur Querflöte, nebst vielen andern Blasinstrumenten, wo nicht zuerst gelegt, doch solche wieder aufs neue in Aufnahme gebracht haben. Deswegen nennen die Engländer dieses Instrument the German Flute, und die Franzosen la Flûte allemande, *) d. i. die deutsche Flöte. Sie war Anfangs, wie alle Menschenwerke, unvollkommen; lange bestand sie aus Einem Stück, wie andere Sackpfeifen. Die Franzosen **) theilten sie in drey Theile, nämlich in das Kopfstück, Mittelstück und den Fuß, und verbesserten sie durch eine Klappe. Quanz fügte im Jahr 1726 die (dis) zweyte Klappe hinzu, und Tromlitz glaubte vor einiger Zeit durch zweckmäßige Ausschnitte der Greiflöcher; durch Anbringung noch vier anderer (f, gis, b und c) Klappen; durch die Pfropfschraube und durch den, nach der Verhältnißlänge der Mittelstücke lang oder kurz zu machenden und deswegen mit einem Register versehenen Fuß, den Bau der Querflöte der Vollkommenheit am nächsten zu bringen; allein jetzt hält man diese nimmer für die besten, sondern diejenigen neuern Tromlitzischen Flöten am zweckmäßigsten, welche aus Ebenholz, Buxbaum- Grenatille- oder Franzosenholz verfertigt, deren Mittelstücke an den Zapfen, wegen der reinen Stimmung, durch hinzusetzende oder wegzunehmende Ringe verlängert und verkürzt werden können, die nur 2 (es und dis) Klappen, eine Pfropfschraube und einen nach einem Register beweglichen Fuß haben.

Zu

---

*) Jetzt aber gewöhnlicher la Flûte traversiere.

**) Vorzüglich hat Philibert, la Barre und Hotteterre de Romain zur Verbesserung der Flöte in Frankreich beygetragen.

Zu dem höchstnöthigen Reinhalten einer guten Flöte gehört: 1) daß die Flöte nach dem Spielen gleich auseinander gelegt, mit einem um einen Stock gewundenen Tuche ausgewischt, dann in ein Futteral gethan, und wenn dieses nicht steif wäre, doch der Fuß, wegen der Feder, in einem ausgefütterten harten Schächtelchen besonders getragen und dann die Flöte an einem temperirten Orte aufbehalten werde. 2) Daß der verfaulte Zwirn an den Zapfen herunter gethan, und ein mit Wachs bestrichener neuer fest, gut und ganz herumgewunden werde. 3) Daß das Leder der Klappen niemals naß oder schmuzig gemacht, das Abgenutzte weggenommen und ein neues mit feinem flüßigen Sigellak an dieselben hingeheftet werde.

b) Stellung und Haltung der Flöte.

Wenn die Flöte ungezwungen gehalten und gespielt werden soll, so müssen die Löcher des Mittel- und Unterstückes in gerade Linie gebracht, das Kopfstück muß aus dieser Linie ungefähr um den Durchschnitt des Mundloches einwärts, und der Fuß der Flöte ebenfalls um so viel einwärts gedreht werden, als es die Bequemlichkeit des kleinen Fingers zu den Klappen erfordert. Wie die Flöte zum Spielen in die Hände genommen, und überhaupt sich der Spieler dabey benehmen solle, läßt sich mündlich ausführlicher als schriftlich sagen; noch besser aber von einem guten Meister absehen. Manchmal spielen zwey Flötenisten, wovon der eine die Flöte auf den Ballen der linken, der andere auf den Ballen der rechten Hand und das zweyte Glied des Zeigefingers legt, gleich gut. Wer will also jedem hier

genugsame Regeln geben? Man merke sich jedoch folgende allgemeine: 1) Den Kopf muß man immer gerade, doch ungezwungen in die Höhe halten, damit der Wind im Steigen nicht gehindert werde. 2) Beyde Arme müssen frey vom Leibe und niemals auf den Tisch aufgestützt seyn. 3) Die Flöte muß man allzeit fest an den Mund drücken, nicht aus- und einwärts drehen, wodurch der Ton höher oder tiefer wird. 4) Die Finger muß man gerade über die Löcher halten und sie niemals enger zusammenziehen, noch ausdehnen; vorzüglich muß man sich gewöhnen, solche im Spielen nicht über 1/2 Zoll hoch aufzuheben, weil es sonst unmöglich ist, die Passagen geschwind, rund und deutlich vorzutragen. 5) Hüte man sich, die Flöte mit beyden Händen halten zu wollen. 6) Der kleine Finger muß nicht auf der Klappe liegen bleiben, wenn sie geschlossen seyn soll, sondern gerade über dieselbe gehalten und ja nicht unter die Flöte gesteckt werden.

c) Ansatz der Flöte.

Mit dem Worte Ansatz bezeichnet man die Art, wie der Flötenspieler die Flöte an den Mund setzt und die Lippen beym Blasen bildet. Der Ton wird durch den Ansatz voll oder mager, lieblich oder rauh, so daß der gehörige Ansatz als ein wichtiger Theil des guten Flötenspielens angesehen werden muß. Es ist nur verdrüßlich, daß kein Instrumentist mehr über die Hervorbringung des guten und reinen Tons zu klagen Ursache hat, als der Flötenist. *) Die

*) Daher mag Tromlitz in seiner kurzen Abhandlung vom Flötenspielen die Flöte für das schwerste unter allen Blasinstrumenten gehalten, und Rezensent ihm hierinn auch nicht widersprochen haben. Musikalische Korrespondenz vom Jahr 1792. S. 346.

Lippen, die Trockene im Hals, Nässe am Kinn, Wassersammlung im Mund, einige Speisen und Getränke, Leidenschaften und viele andere, oft unvorhergesehene Dinge, stehen dem guten Ansatz im Wege; daher, sagt Tromlitz, sollte man einen Flötenisten oft hören, ehe man ein Urtheil über ihn fällt. Aus der Menge Schwierigkeiten ist zu schliessen, daß es beynahe unmöglich sey, vom Ansatze genugsame, gewiße und bestimmte Regeln zu geben. Man nehme indessen folgende zu Gemüthe: 1) Wenn man die Flöte an den Mund setzt, so ziehe man zuerst die Backen ein, damit die Lippen glatt werden. Dann setze man 2) die Oberlippe über das Mundloch an den Rand desselben, 3) die Unterlippe drücke man an die obere und ziehe die untere alsdann von oben an dem Mundloche herunter, bis man fühlt, daß der unterste Rand des Mundloches fast mitten auf dem Rothen der Unterlippe sich befindet, und das Loch, nachdem die Flöte vorher von der Oberlippe etwas abgewendet worden, von der Unterlippe halb bedeckt wird. 4) Die Luft muß im Blasen halb in das Mundloch und halb über dasselbe weggehen, damit die Schärfe des Mundloches dieselbe zerschneide; denn eben hiedurch wird der Klang verursacht. 5) Das Kinn und die Lippen müssen sich im Blasen beständig nach dem Verhältniß der steigenden und fallenden Noten bewegen. 6) Bey den tiefen Tönen muß die Oeffnung der Lippen etwas länger und weiter, bey den höhern Tönen etwas schmäler und enger seyn. 7) Wer sehr dicke Lippen hat, der thut wohl, wenn er den Ansatz um ein klein wenig mehr auf der linken Seite sucht und nicht mitten auf den Lippen; denn der Wind bekommt mehr Schärfe, wenn er zur Linken des Mundloches in den Winkel gebracht wird. 8) Um die Oktaven anzugeben ist keine Verstärkung (Trom-

litz *) sagt gar Verminderung) des Windes, sondern nur die Bewegung der Lippen nöthig. Diese müssen sich bey Tönen, die stufenweise auf und absteigen, nur nach und nach bewegen. Springende Noten erfordern eine sehr ungleiche Bewegung der Lippen, daher sind sie auch schwerer zu machen. Bey Tönen, welche über das dreygestrichene E gehen, welches (nach Quanz) eigentlich der höchste bequeme Ton auf der Flöte ist, kommt es vorzüglich auf einen guten Ansatz an. 9) Man merke vorzüglich, daß die Töne in der tiefen Oktave allzeit stärker als die in der hohen gespielt werden müssen, besonders ist dieß bey springenden Passagen zu beobachten. 10) Der Magen muß nicht überladen, die Lippen nicht aufgesprungen oder aufgelaufen, sondern gesund und geschmeidig, das Gemüth heiter und frey von Leidenschaften seyn, der Schweiß vom Kinn abgewischt werden rc., wenn ein glücklicher Ansatz hervorgebracht werden, und das Flötenspielen gut von Statten gehen soll.

d) Fingerordnung.

Die Art, auf den verschiedenen Instrumenten der Musik, auf denen die Töne durch die Ansetzung der Finger ihre Höhe und Tiefe bekommen, die Finger zu brauchen, wird Fingerordnung (Applicatur) genannt. Sie ist eine wichtige Sache, sowohl um recht rein, als mit der gehörigen Fertigkeit zu spielen. Ein sehr nöthiges Stück dabey ist, daß man sich gleich im Anfange die beste An-

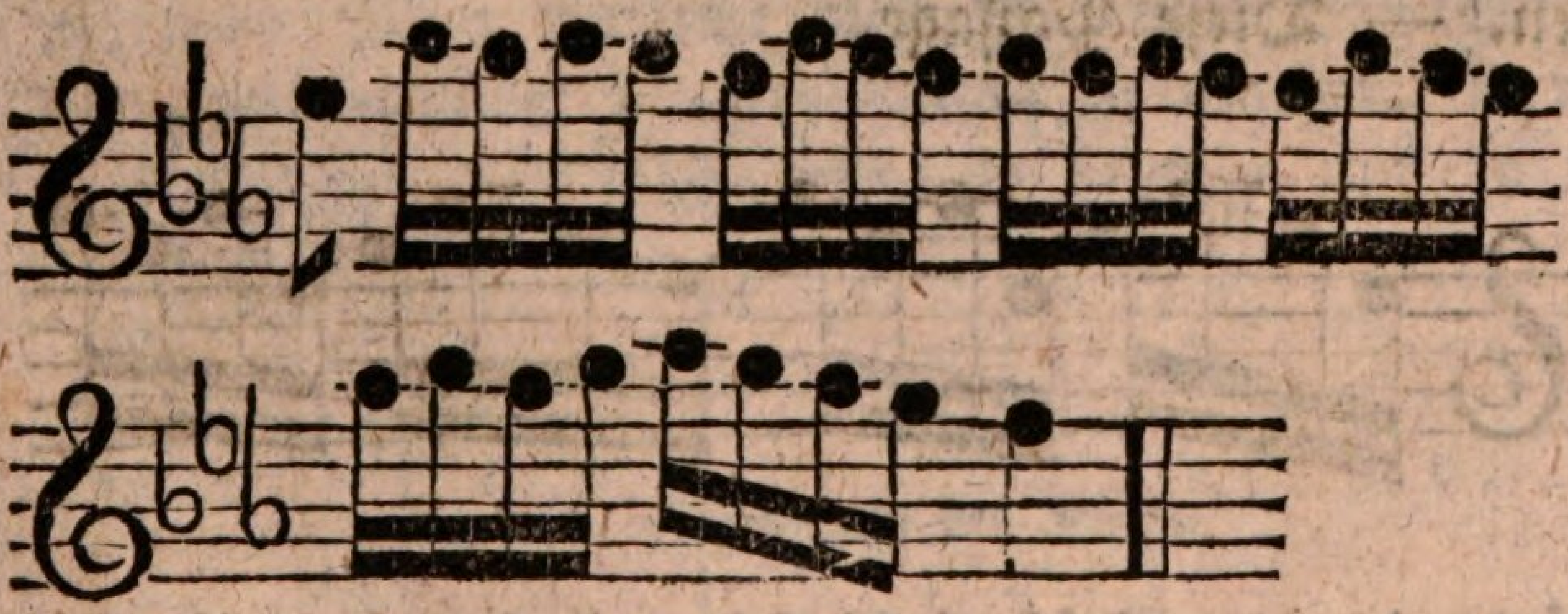
*) In seinem ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flöte zu spielen. S. 135.

setzung der Finger angewöhne, weil es sehr schwer hält, die einmal angenommene Art wieder abzulegen. Daher diejenigen, welche sich zu einer schlechten und unbequemen Ansetzung gewöhnt haben, selten alle Stücke mit vollkommener Fertigkeit spielen können. Wie nun die verschiedenen Töne der bekannten Tonleitern und zum Theil auch auf mannigfaltige Weise gegriffen werden können, sieht und lernt man aus folgender

Flöten-Tablatur.

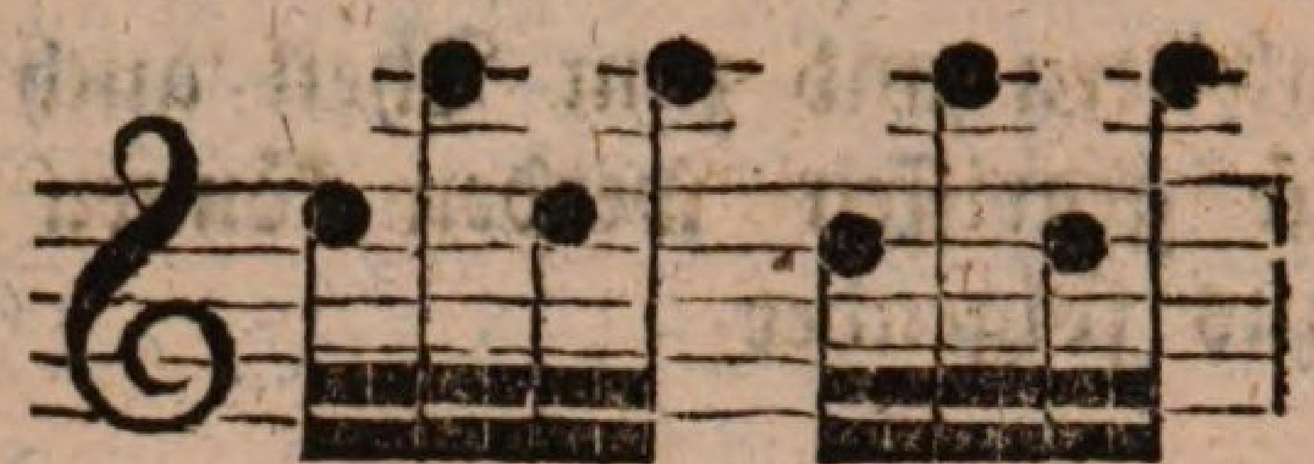
(Siehe die hier beygefügte Tabelle.)

Der Leser wird aus dieser Tabelle wahrgenommen haben, daß einige Töne auf der Flöte nur auf einerley Weise, andere aber auf 2, 3 oder gar 4erley Art herauszubringen sind. Wenn folglich ein Ton auf verschiedene Art gegriffen werden kann, so bleibt die zuerst vorgezeichnete die gewöhnliche Art; bey den andern Arten muß die Bequemlichkeit in der Fingerlage und das feine Gehör die Wahl des Griffes entscheiden. Man erlaube hierüber einige Beyspiele: Wollte man in folgender Passage

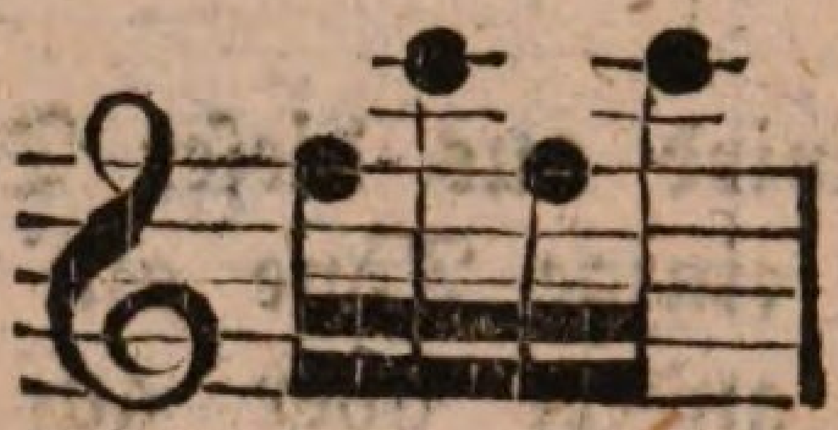


sich des gewöhnlichen Bee-Griffes bedienen, so würde solches wegen des dabey vorkommenden As und

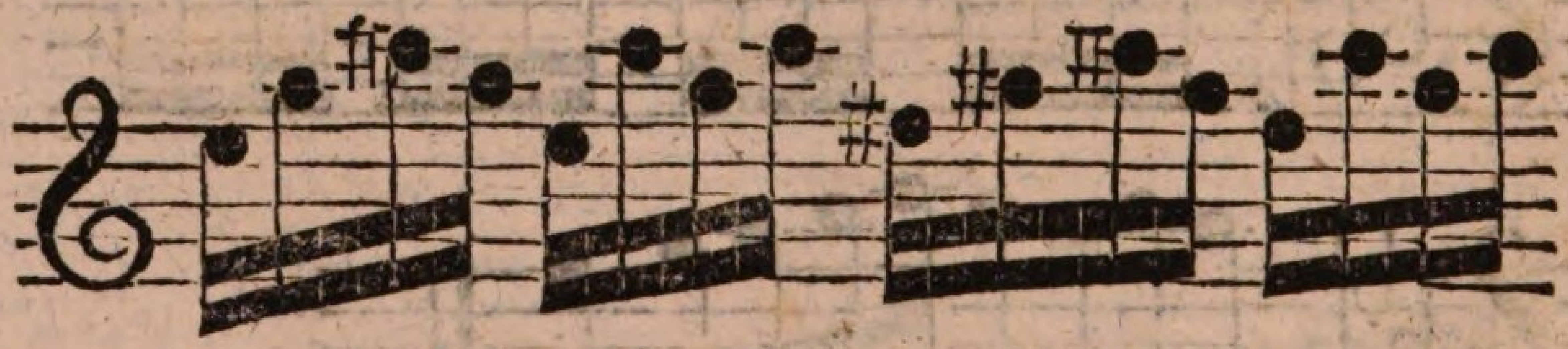
C eine große Schwierigkeit verursachen. Nimmt man aber das B auf die zweyte Art, so kann man diese Passage in der größten Geschwindigkeit rein und deutlich herausbringen. — Zu den springenden Noten E C und D C



ist die zweyte Art von C leichter als die erste und dritte; hingegen hier

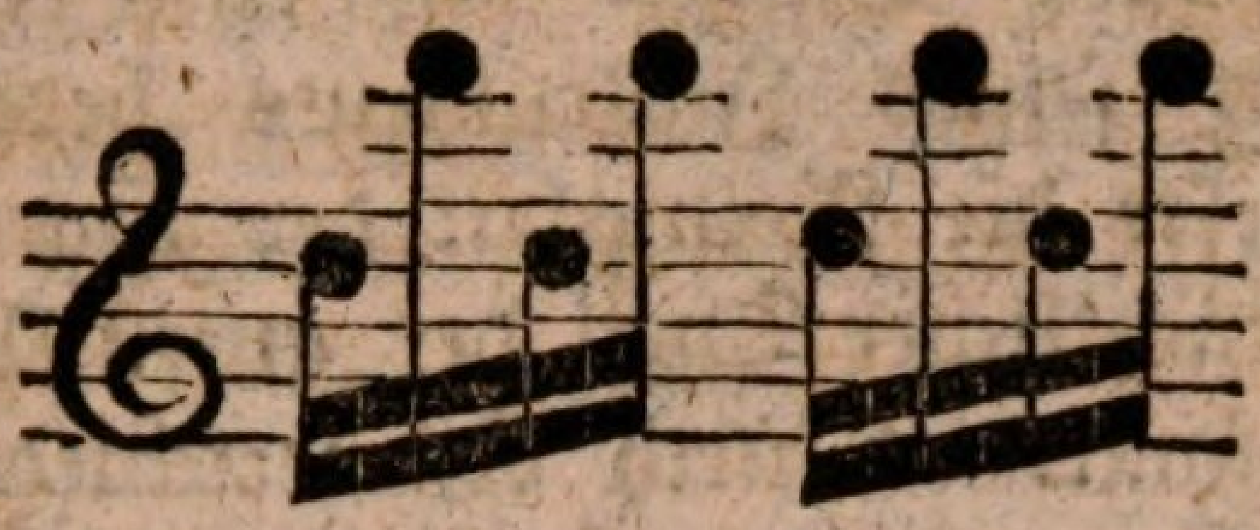


ist die dritte Art von C leichter als die erste und zweyte. Es giebt Flöten, welche dieses C noch auf eine andere Weise, nämlich mit dem dritten Finger und der Klappe angeben können; dieß ist sehr bequem, wenn man etliche stufenweise auf- und absteigende Noten in der Geschwindigkeit zu spielen hat, bey denen das B C und D in der Höhe vorkommen. — Diese Passage



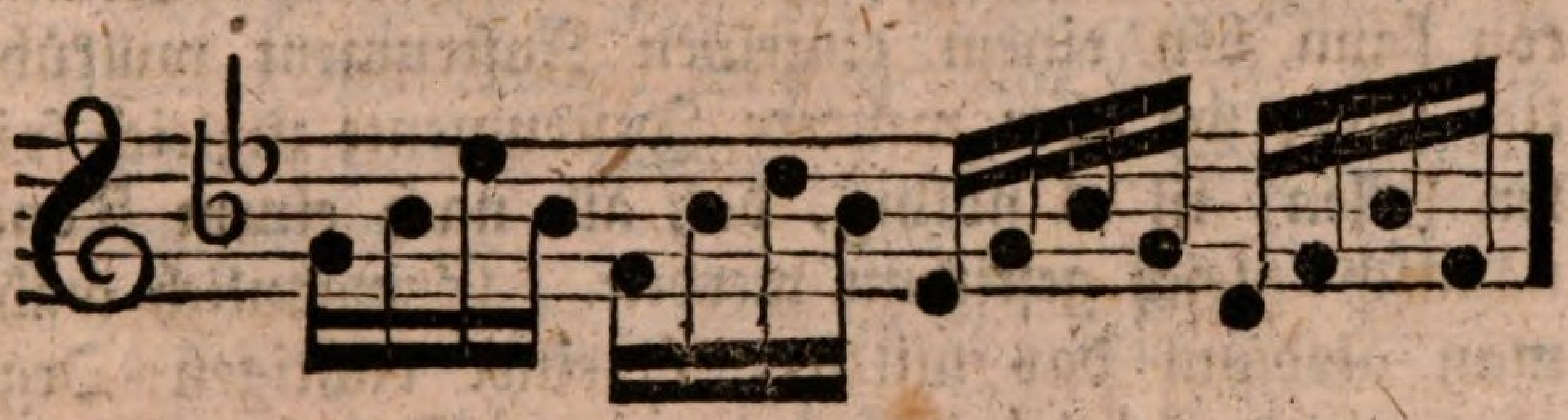
würde in der Geschwindigkeit mit dem gewöhnlichen Cis-Griff nicht können herausgebracht werden; nimmt man aber die zweyte Art, so ist sie ganz leicht. —

Hier



kann man das D auf die zweyte, und hier

auf die dritte Art nehmen. — Bey diesem Beyspiele



ist es gut, wenn man bey den ersten drey Figuren das B nach der 4ten Art, bey der vierten Figur aber nach der zweyten Art nimmt, und den Wind zum B ein wenig mäßigt, weil es sonst zu hoch ist. — Man versuche diese Art von Passagen mit der gewöhnlichen Fingerordnung zu machen, so wird man finden, daß solche nicht so bequem und so rein herauszubringen sind.

e) Stimmung der Flöte.

Nach der Haltung, dem Ansatze und der Fingerordnung der Flöte, auf welchen Stücken die

Hervorbringung der Töne beruhet, hat ein Flötenspieler vor allen Dingen auf eine reine richtige Stimmung seines Instruments bedacht zu seyn, weil von dieser die Reinigkeit der Harmonie, folglich ein beträchtlicher Theil der guten Wirkung eines Stücks abhängt. Durch die verschiedene Länge der Mittelstücke und des Fußes, dann ferner durch die verschiedene Stellung des Pfropfes im Kopfstück wird die Flöte gestimmt. Je länger die Mittelstücke, desto länger muß auch der Fuß, und desto näher der Pfropf beym Mundloch der Flöte seyn; welche je länger desto tiefer, und je kürzer desto höher wird. Die vornehmsten Regeln bey der Stimmung sind folgende: 1) Wird ein Ton in jedem Instrument festgesetzt, mit dem die übrigen Töne in ihrer Höhe oder Tiefe verglichen werden. Dieser Stimmton kann bey einem einzelnen Instrument willkührlich seyn; wo aber mehrere Instrumente zugleich spielen sollen, ist es nöthig, daß alle nach einem Tone, nämlich gleich gestimmt werden. Gewöhnlich wählt man alsdann das mittlere C einer richtigen Orgel oder eines richtigen Klaviers zum Stimmtone. 2) Es ist bey jeder Stimmung hauptsächlich darauf zu sehen, daß die gebräuchlichsten Kirchentonarten vorzüglich rein erhalten werden. 3) Die Töne werden durch die Entfernung niedriger; folglich muß nicht von Weitem, sondern allzeit in der Nähe anderer Instrumente gestimmt werden. 4) Jeder Instrumentist hat beständig zu hören, ob sein Instrument mit den übrigen begleitenden Instrumenten richtig stimme und ob es nicht weder zu hoch noch zu tief sey; denn ohne diese Reinigkeit der Intonation bleibt der allerbeste Vortrag mangelhaft. 5) Man muß bey der Flöte nicht das mittlere D zum Richter und zum Grundstimmtone, sondern das mittlere F oder das mittlere E der Orgel oder des Flügels (nicht der Violin, welches als 1/81 erklingt und folglich

um etwas zu hoch ist,) wählen. 6) Der Flötenist muß bey warmer Luft ein wenig tiefer als die besaiteten Instrumente stimmen, weil diese in der Wärme tiefer und die Blasinstrumte in solcher, folglich auch durchs Blasen, höher werden. 7) Die Flöte muß man in gleicher Wärme zu erhalten suchen, sonst wird sie bald hoch, bald tief stimmen. 8) Ist das Akkompagnement sehr zahlreich, so kann der Flötenist die Flöte zum Allegro ein wenig tiefer stimmen, sie etwas auswärts drehen, und folglich stärker blasen, damit er von dem Akkompagnement, wenn es unbescheiden wäre, nicht unterdrückt werde. Bey dem Adagio hingegen muß er so stimmen, daß er bequem, ohne die Flöte durch starkes Blasen zu übertreiben, rein spielen kann. 9) Die Blasinstrumentisten haben Acht zu geben, daß der Wind ungehindert in die Ferne gehen könne, folglich nicht in die Kleider der Herumstehenden geblasen, und dadurch schwach und dumpfig werde.

f) Wahre Sprache der Flöte.

Die Zunge ist zur musikalischen Aussprache höchst nöthig und eigentlich das Mittel, wodurch die Töne den Ausdruck der Leidenschaften beleben, er mag prächtig oder traurig, lustig oder annehmlich seyn. Sie verrichtet eben das, was der Bogenstrich der Violine thut. Sie hat die Bewegung und Regierung des Windes unter sich, hält diesen an, oder läßt ihn so durch, wie es der Vorfall und die Regel erfordert. *) Durch ihren rechten oder unrechten

*) Diese Verrichtungen der Zunge wurden ehemals unrechtmäßiger Weise der Zungenstoß genannt.

Gebrauch unterscheidet man den guten vom schlechten Flötenspieler. Bey genauer Untersuchung wird man bemerken, daß die Zunge durch ihre Bewegungen bey Hervorbringung der Töne eine Art von Sylben und nach deren Zusammensetzung Wörter und endlich eine Sprache bildet, die sich nach gehöriger Einrichtung überall anwenden läßt. Die Sylben der Flötensprache sind:

Nach	Quanz	ti	i	ri	di	welche man die
	Tromlitz	ta	a	ra	da	einfache Zunge

und	tid'll	id'll	rid'll	did'll	welche man die
	tad'll	ad'll	rad'll	dad'll	Doppelzunge

zu nennen pflegt.

Wir wollen zuerst

vom Gebrauch der einfachen Zunge

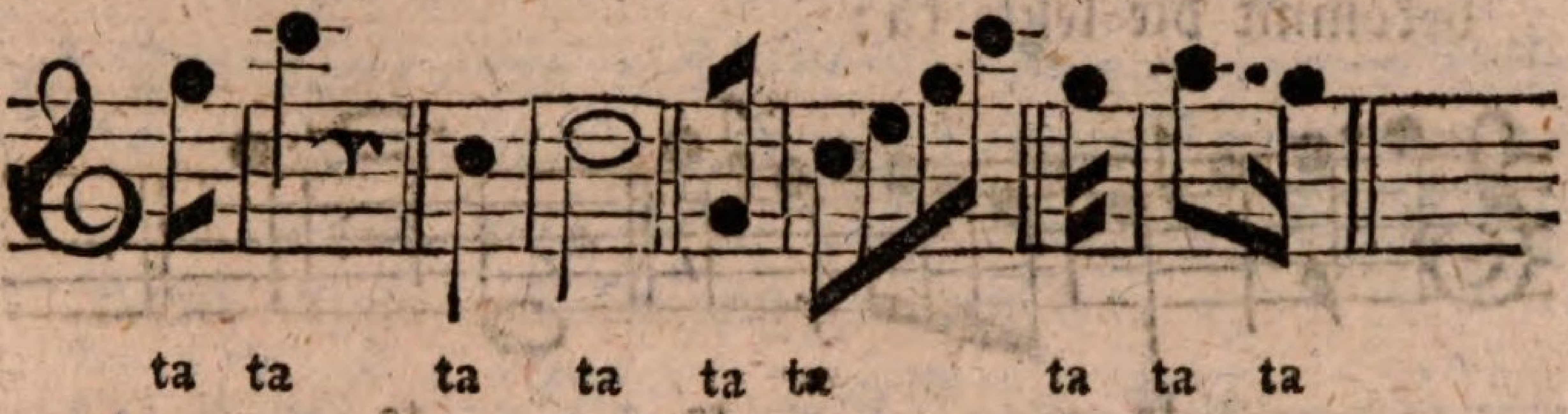
handeln und uns dabey der Tromlitzischen Sprache und Beyspiele bedienen. Die Aussprache der Sylben ta oder da geschieht, wenn man die Spitze der Zunge oben hinter die Zähne an den Gaumen setzt und den Wind anspannt, und bey Wegnehmen der Zunge die Sylbe ta oder da spricht, auch dabey den Hals und innere Oeffnung soviel möglich zu erweitern sucht, daß der Ton voll werde.

Die erste Regel

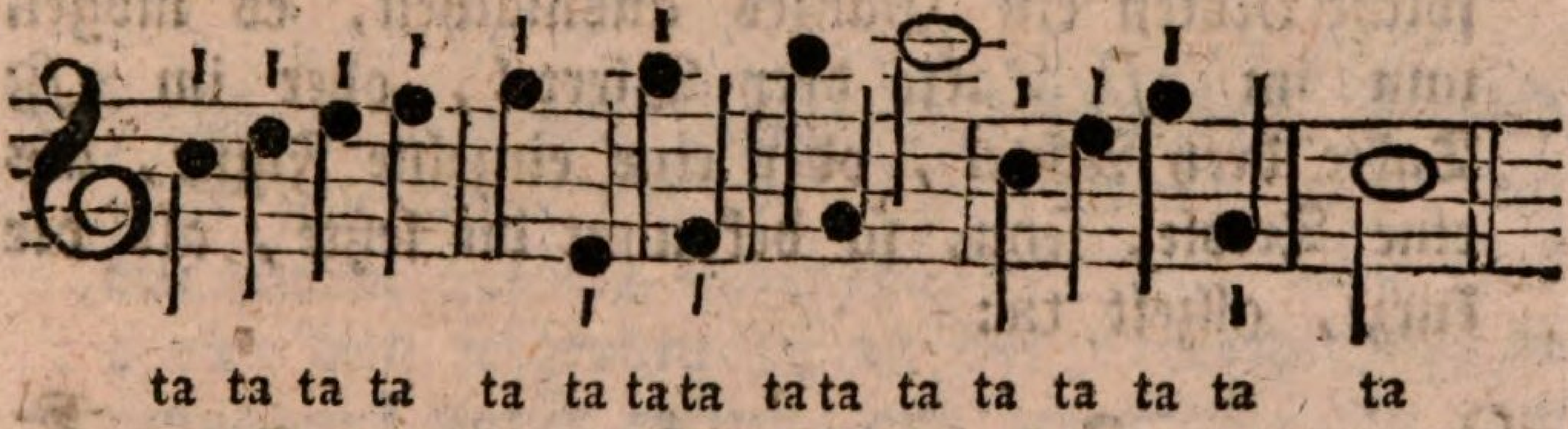
beantwortet die Frage: Wann wird ta gebraucht? 1) Bey einzelnen Noten, sie mögen gut oder schlecht seyn. *)

*) Hauptnoten, anschlagende oder auch gute Noten oder Töne heißt man in einem Tonstücke die, auf welche ein Accent

2) Im Auftakte:



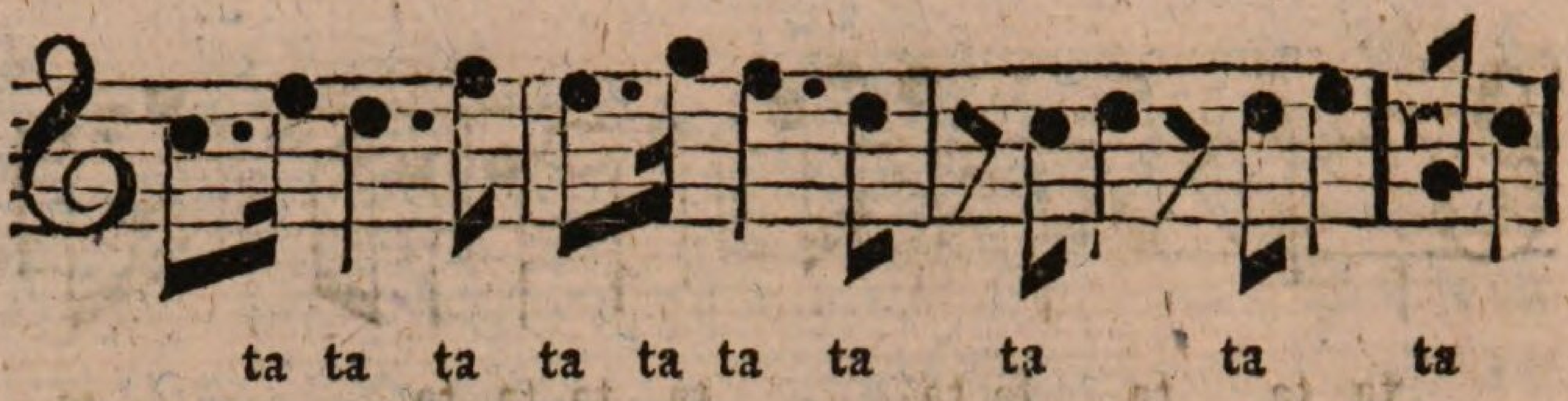
3) Wenn Striche über den Noten stehen und der Gesang Baßähnliche Stellen hat:



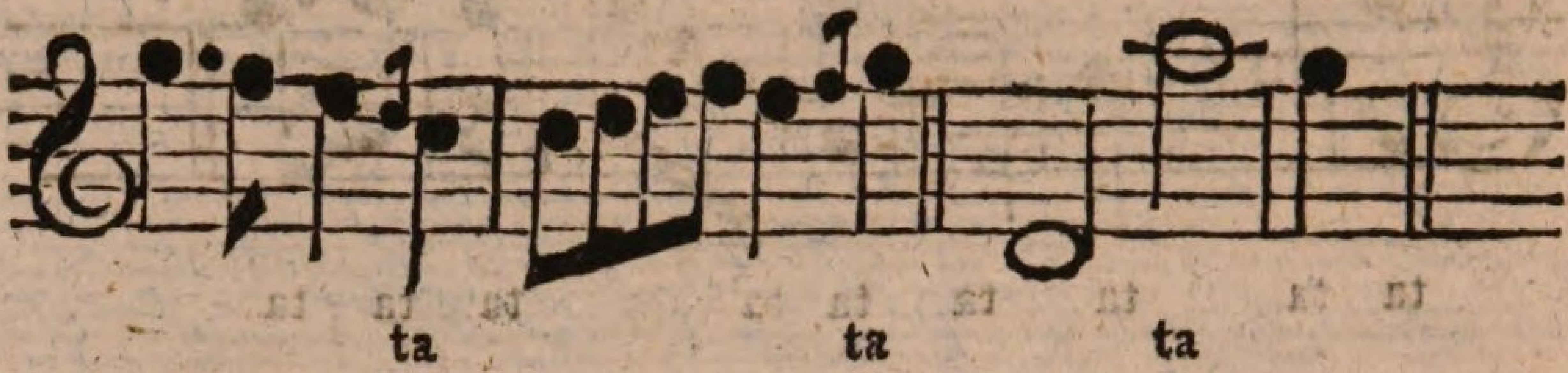
4) Nach den Noten, die einen Punkt bey sich haben, kömmt sowohl auf die kurze, als die darauf folgende lange Note ta, so ist es auch, wenn Pausen vorhergehen:

---

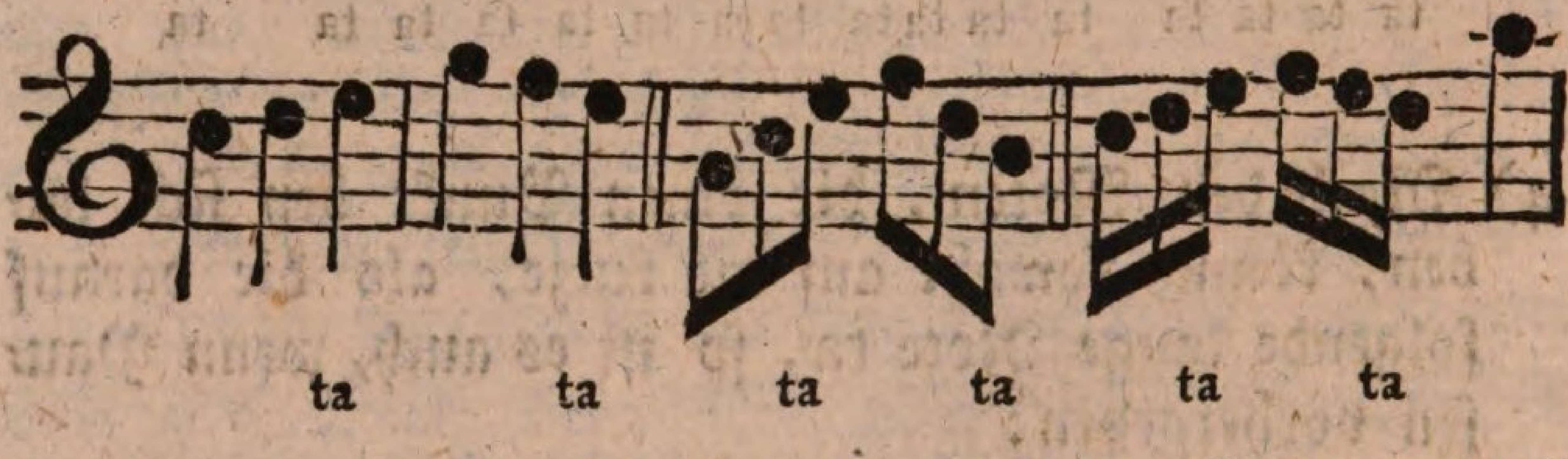
gesetzt wird. Sie werden den durchgehenden, schlechten, schlimmen oder Wechselnoten entgegengesetzt, die ohne allen Accent vorgetragen werden. In vielen zu einer Figur verbundenen Noten ist die erste, dritte, fünfte eine anschlagende, die andern sind durchgehende Noten. Nur die erstern werden zur Harmonie gerechnet.



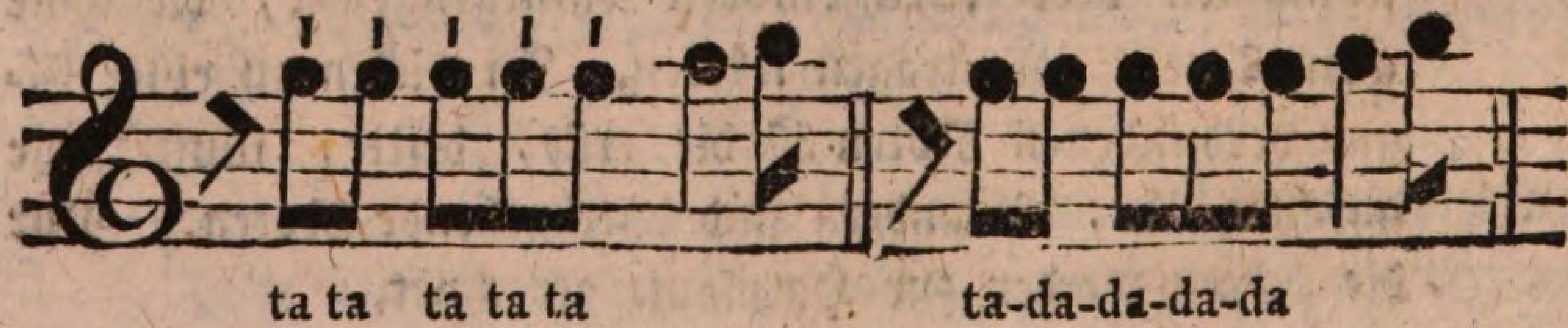
5) Wenn die vorletzte Note im Takte durch die Natur des Gesanges von der letzten getrennt ist, so bekommt die letzte ta:



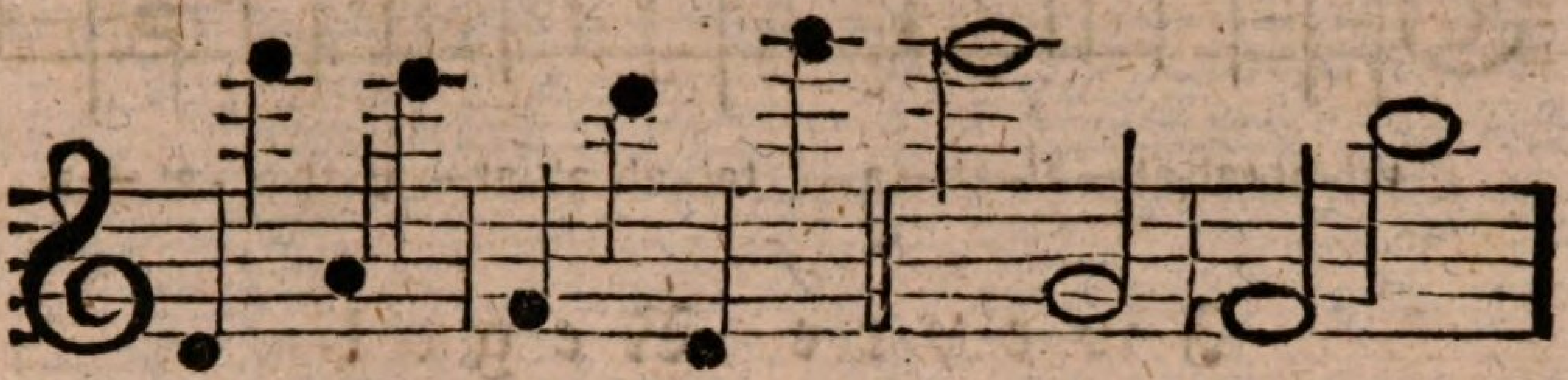
6) Bey drey gleichen Noten, als drey Vierteln, drey Achteln, drey Sechszehntheilen, wenn drey solche Noten ein Ganzes ausmachen, es mögen nun im 3/4 Takte drey Viertel, oder im 3/8 Takte drey Achtel, oder eine einzelne Figur, als eine Triole, seyn, so bekommt die letzte, als die kurze, allzeit ta:



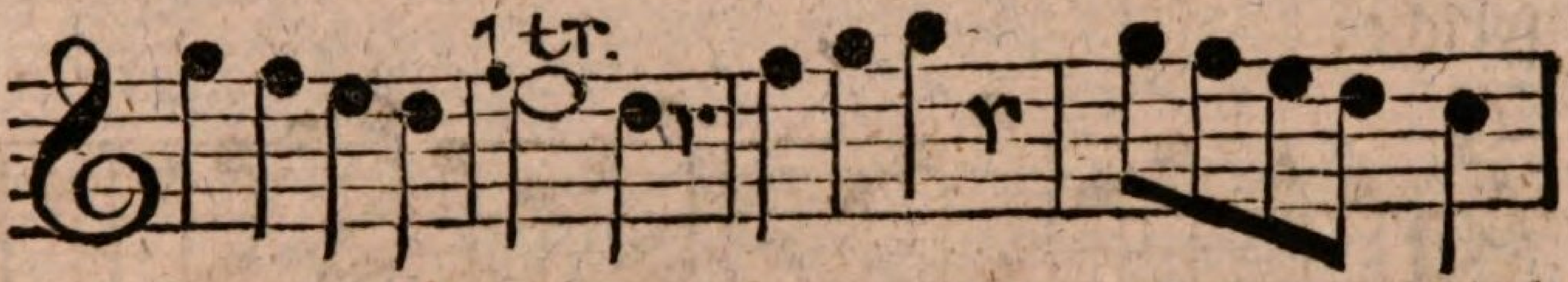
7) Wenn mehrere Noten von einerley Geltung auf einer Linie oder Zwischenraum stehen, so bekommen sie alle ta oder da, nachdem sie mehr oder weniger gebunden seyn sollen:



8) Bey großen Sprüngen, besonders bey langen Noten:

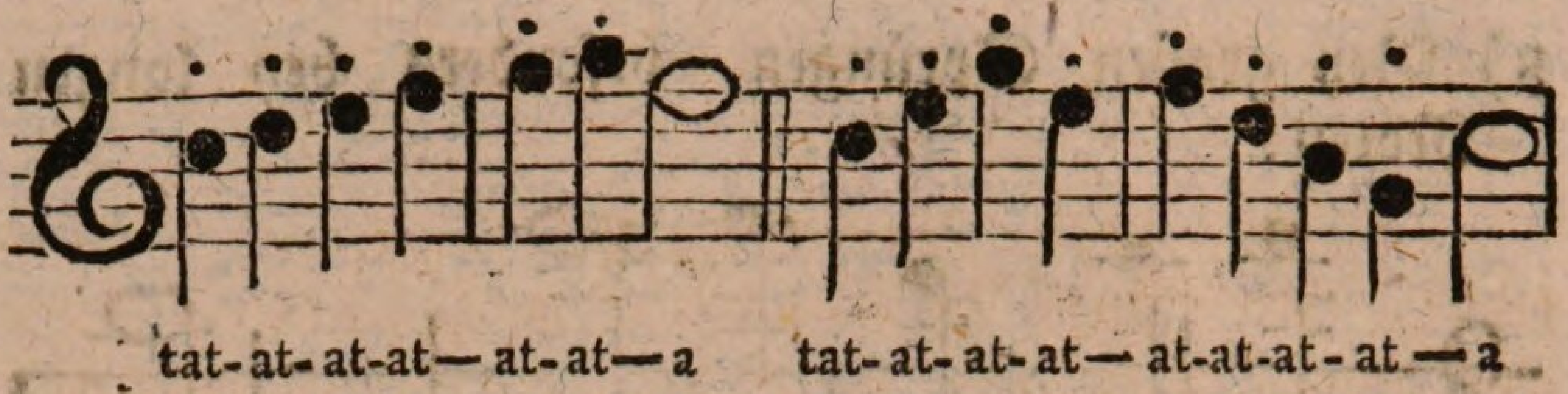


9) Die Note, die nach einem vorhergegangenen Triller einen Abschnitt, oder gar einen Schluß macht, oder wenn auch kein Triller vorhergegangen ist, wird allzeit mit ta angesprochen:



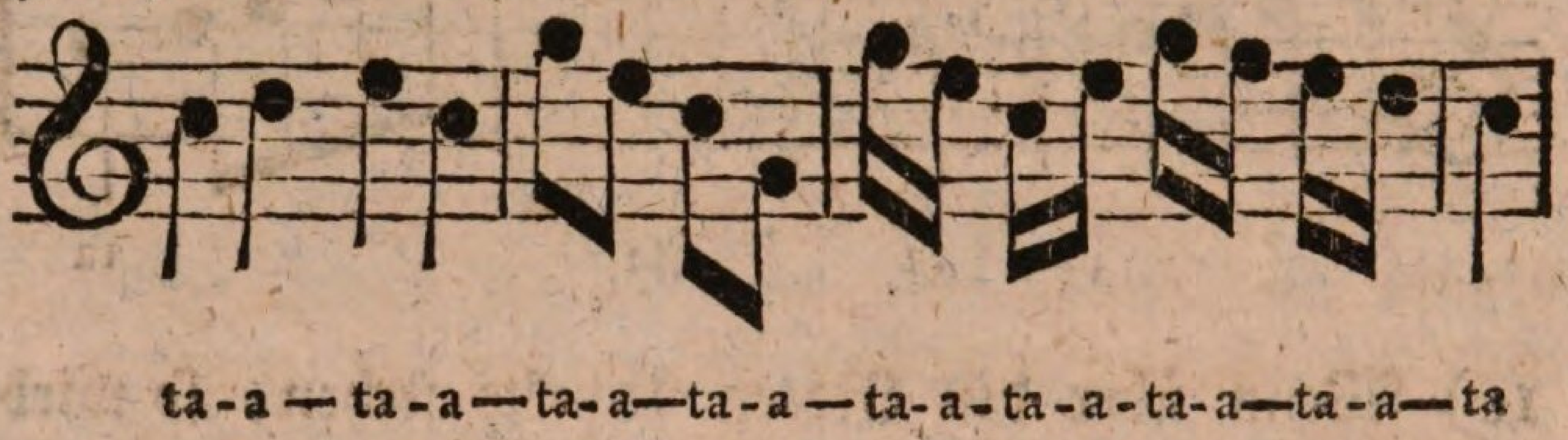
10) Wenn über den Noten Punkte stehen, so wird zwar jede Note mit ta angesprochen; aber um den Punkt gehörig auszudrücken, wird allzeit das t von dem folgenden ta an das vorhergehende ta gebunden; daher entsteht nun die Sylbe tat und die Zunge wird so lange angespannt erhalten, bis man das darauf folgende zum vorigen t gehörige a spricht, welches aber wieder mit dem darauf folgenden t verbunden wird und nunmehr at heißt: *)

*) Man muß die mit Punkten und die mit Strichen bezeichneten Noten wohl unterscheiden. Striche über den Noten bedeuten, daß zwar alle Noten besonders markirt oder mit ta gesprochen, aber nicht kurz abgesetzt, sondern lang gemacht werden müssen, indem man immer tatata ꝛc. spricht. Die mit Punkten bezeichneten Noten müssen kurz abgesetzt und durch tat-at-at-at hervorgebracht werden.



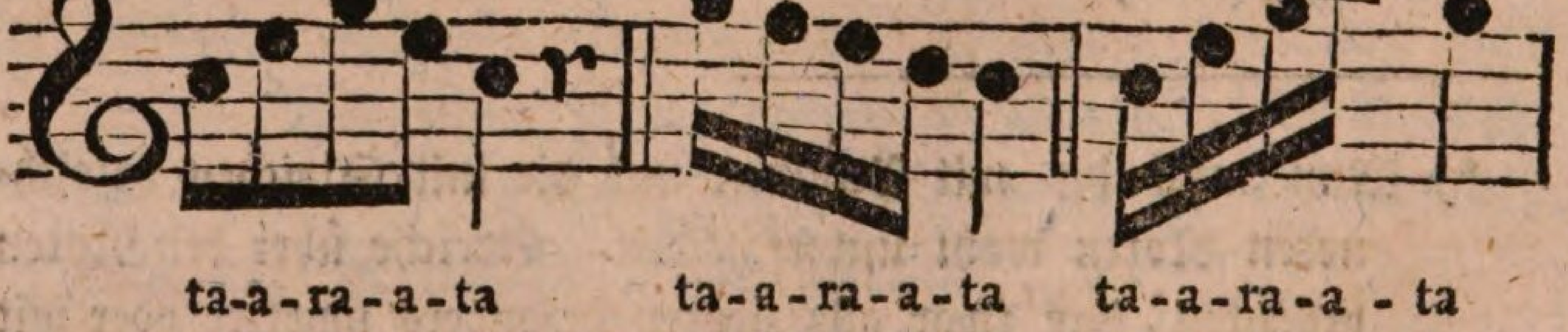
Zweyte Regel.

Wenn zwey Noten von gleicher Geltung, da nämlich die erste die gute und die zweyte die schlechte ist, auf verschiedene Stufen zusammen kommen, so werden sie deutlich hervorgebracht, wenn man auf die erste ta, auf die zweyte a, also das Wort taa spricht:



Dritte Regel.

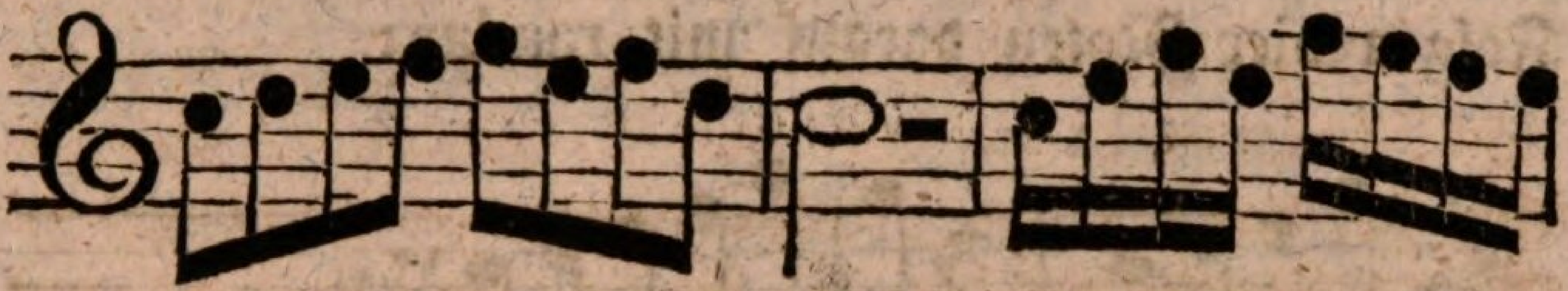
Wenn vier Noten von gleicher Geltung zusammen kommen, so werden sie mit dem Worte täärää *) gemacht, indem auf die erste ta, auf die zweyte a, auf die dritte ra und auf die vierte a kömmt:



*) Die hier mit 2 Punkten bezeichneten ä werden in der Flötensprache stets kurz, die accentirten à hingegen immer mit Nachdruck ausgesprochen.

Vierte Regel.

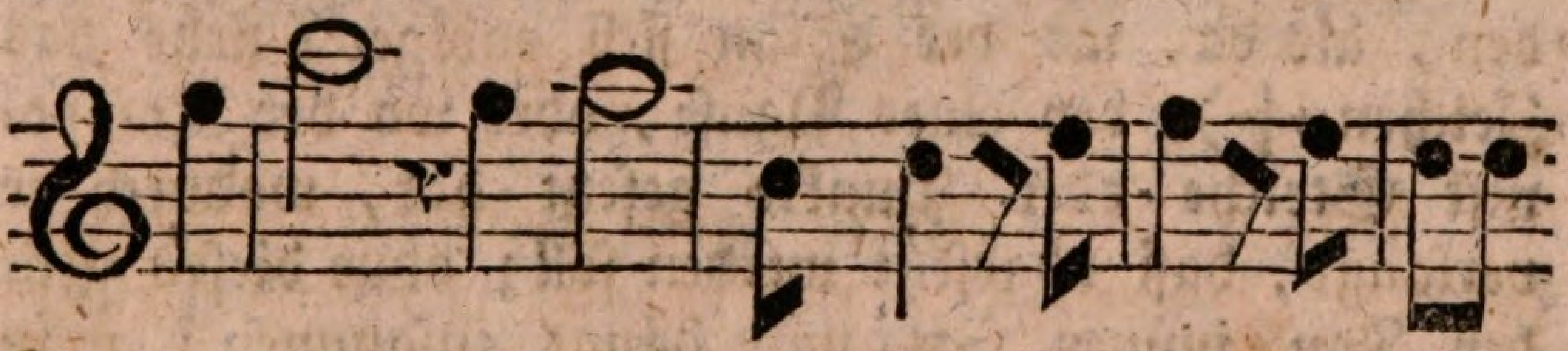
Wenn mehr als vier Noten von gleicher Geltung, oder ganze Passagen von dergleichen Figuren auf einander folgen, so wird, um die Aehnlichkeit mit dem ra zu erhalten, in der Folge das ta in da verwandelt:



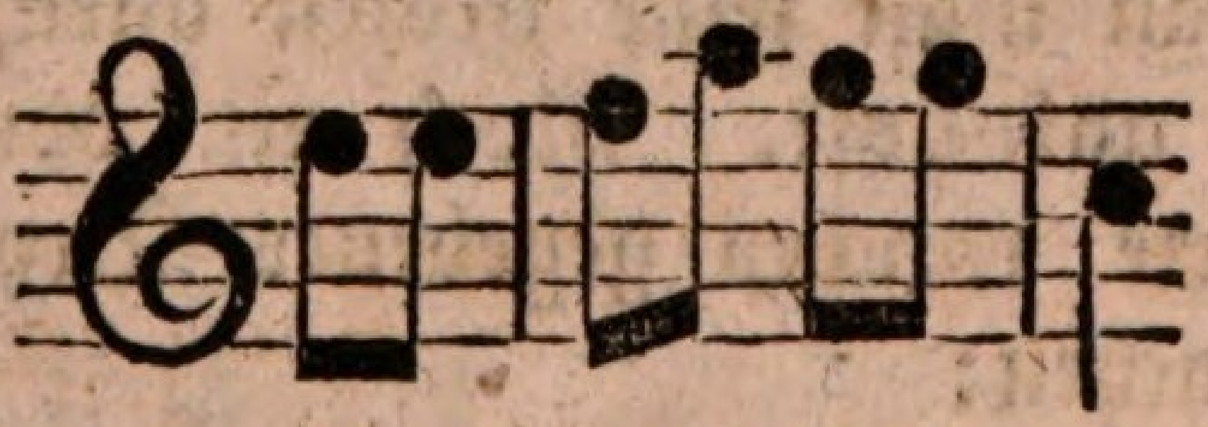
ta-a-ra-a-da-a-ra-a — da   ta-a-ra-a-da-a-ra-a

Fünfte Regel.

Wenn ta auf eine kurze *) Note zu stehen kömmt, es sey zu Anfange oder in der Mitte, so muß die darauf folgende allzeit mit ra gesprochen werden:



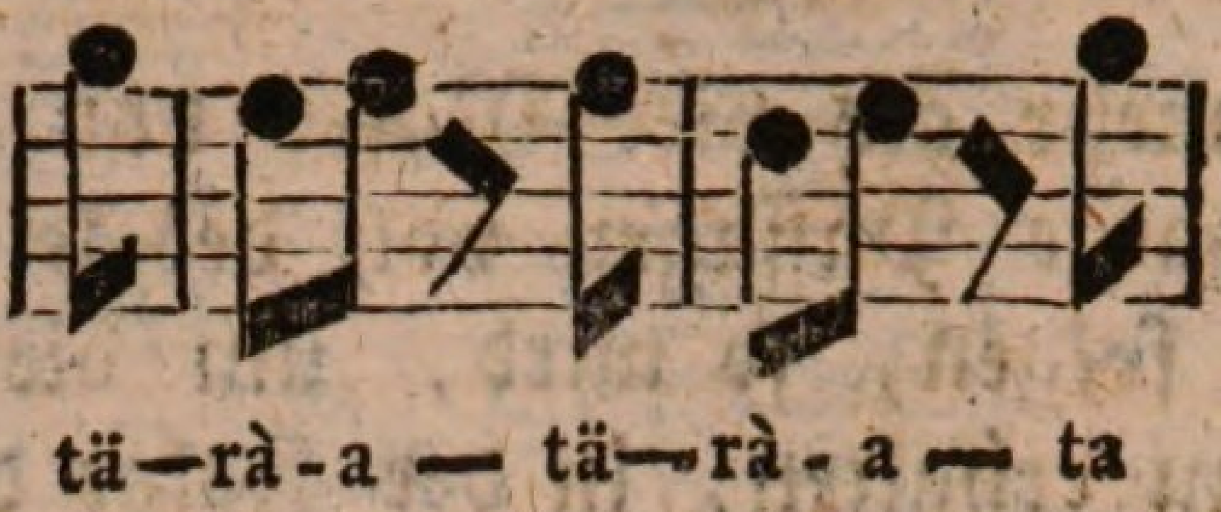
tä — rà — tä — rà — tä — rà — tä — rà — tä — rà-dä-



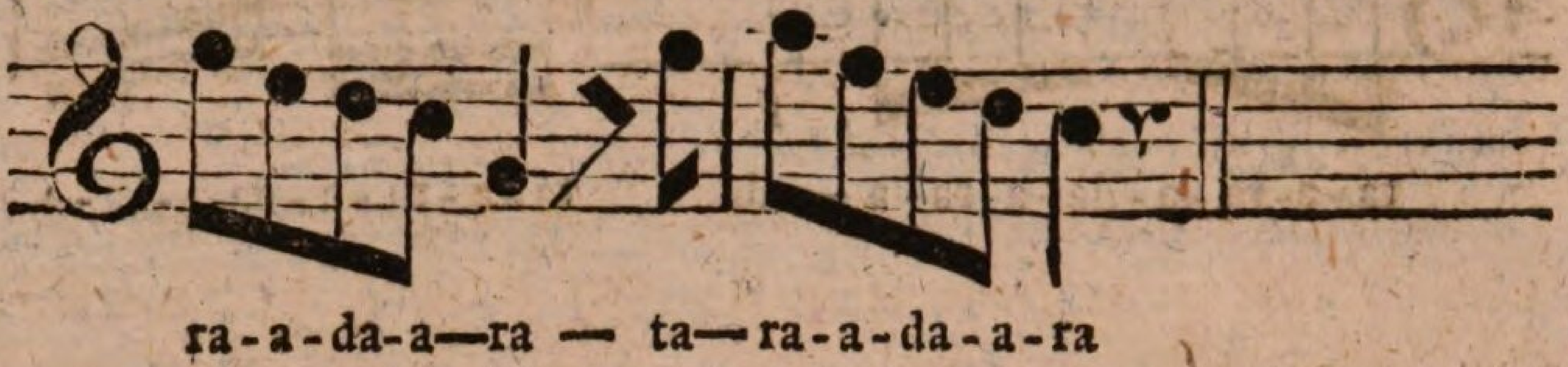
rà dä — rà dä-rà dä — rà

*) Von zwey Noten gleicher Geltung ist die erste ihrem innern Werthe nach länger als die zweyte. Man nennt daher die erste die lange Note, weil das Gewicht, der Nachdruck oder Accent auf sie fällt. Die zweyte wird die kurze Note genannt, weil man sie weniger als die erste markirt.

Folgen zwey gleiche Noten darauf mit raa:

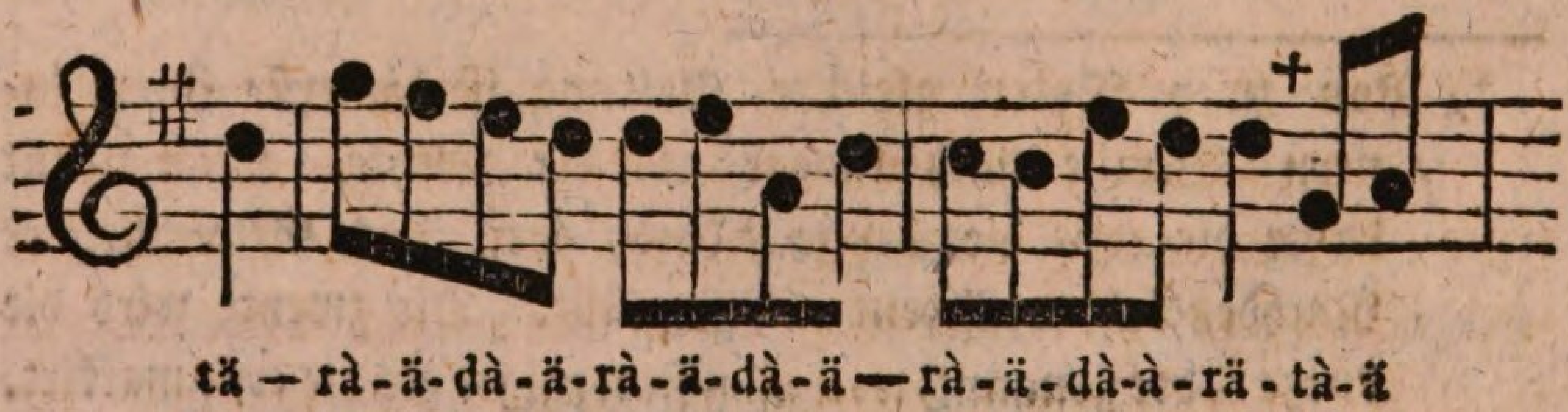


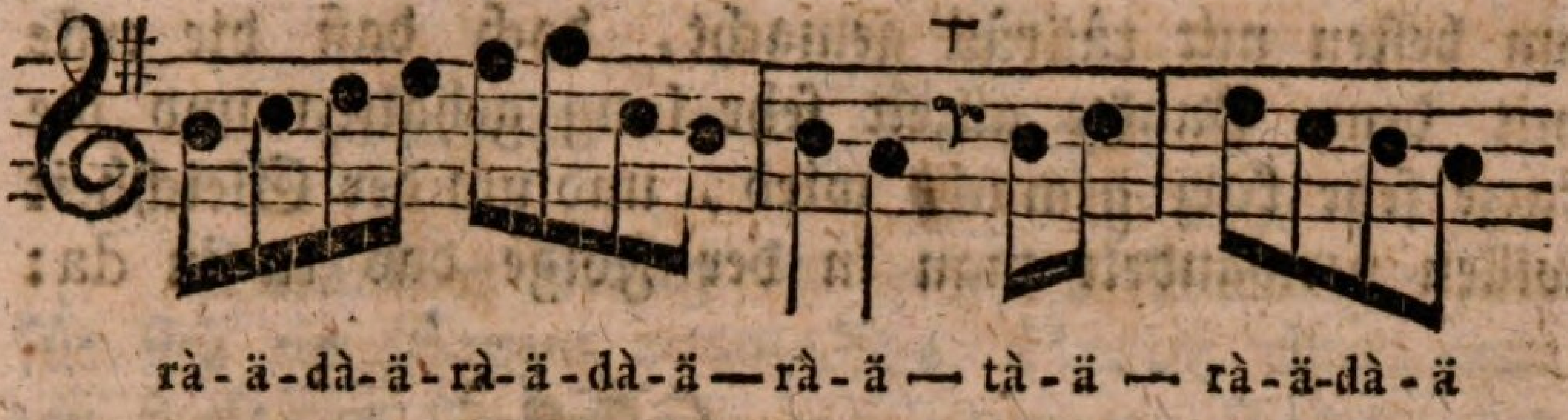
Folgen vier Noten darauf mit raadaa:

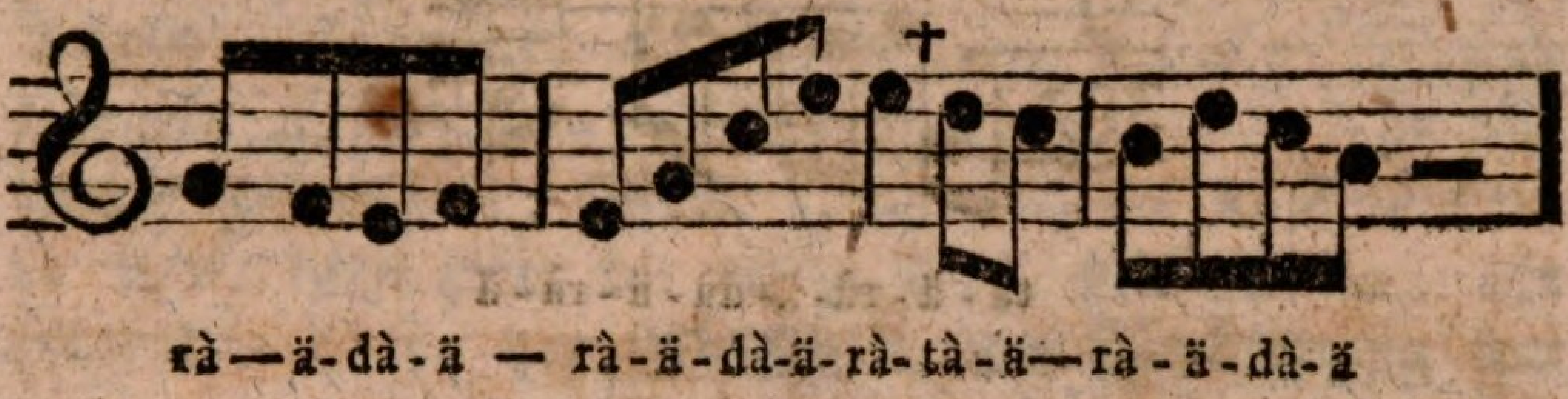


Sechste Regel.

Auf der Flöte muß der Ton in einem zusammenhangenden Sinne nicht anders unterbrochen werden, als da, wo der Sinn sich endiget (siehe das Zeichen +), bey einer Pause, oder wo der Komponist Striche oder Punkte gesetzt hat, wodurch er verlangt, daß abgesetzt werden soll; ohne dieses geht der Ton immer fort und hängt zusammen; man spricht stets dabey und betrachtet den Ton als einen Faden, woran man seine Noten durch die Sprache an einander anknüpft. Noch ein von dem umgekehrten Worte raadaa gegebenes Beyspiel wird es deutlicher machen:







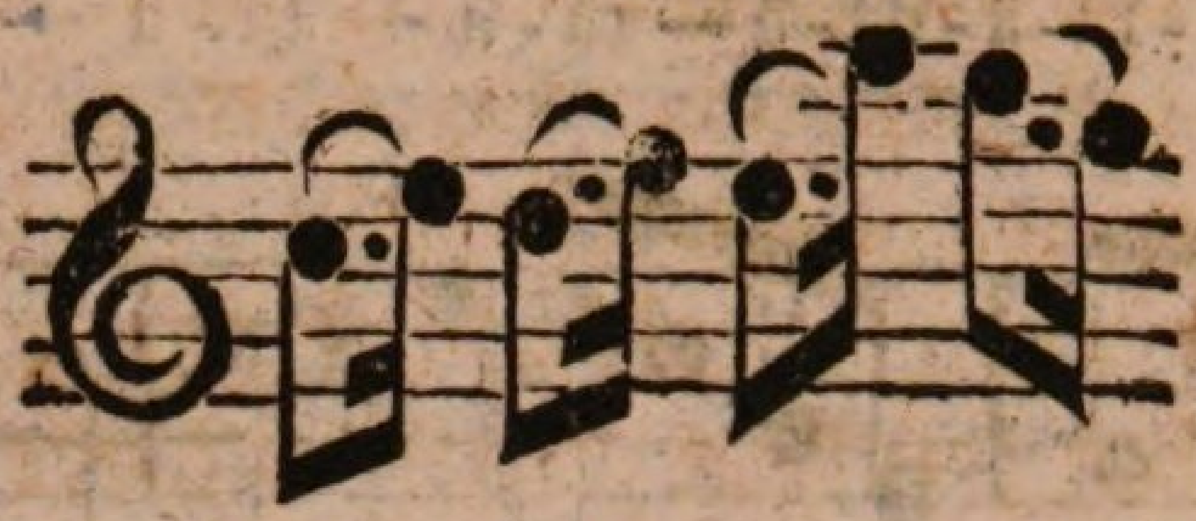
Siebente Regel.

Wenn eine kurze Note nach einer mit einem Punkte vorhergegangenen Note zu stehen kömmt, so bekommt sie ta, aber die nach der kurzen folgende lange Note bekommt ra; daraus entsteht das Wort tärà und wird auch so lange, als dergleichen Figuren auf einander folgen, und wenn sie auch Sprünge machten, behalten:

Achte Regel.

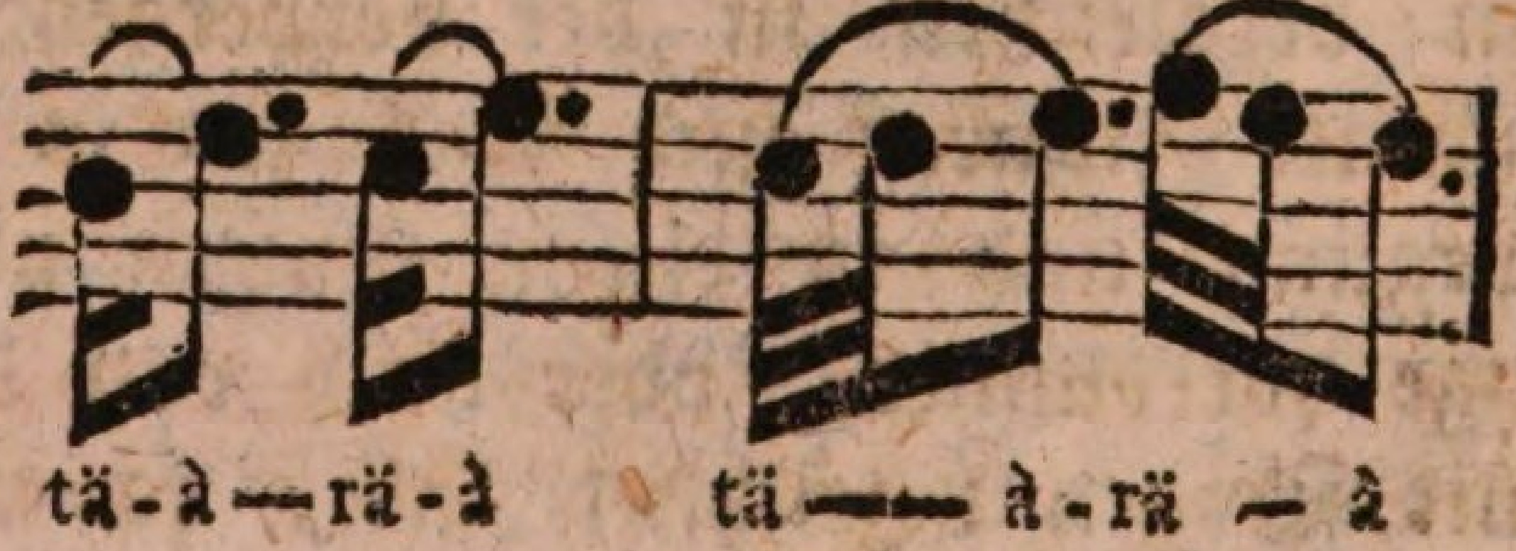
Wenn dergleichen in der vorhergehenden 7ten Regel genannte Figuren und Passagen in einer mässigen Bewegung und in einem sanften und gefälligen Gesange vorkommen, oder auch von dem Komponisten mit Bogen bezeichnet sind, so werden sie

am besten mit täärää gemacht, doch daß die erste mit dem Punkte allzeit sehr lang gehalten und die kurze sehr kurz gemacht wird, und um der Gleichheit willen verwandelt man in der Folge das ta in da:



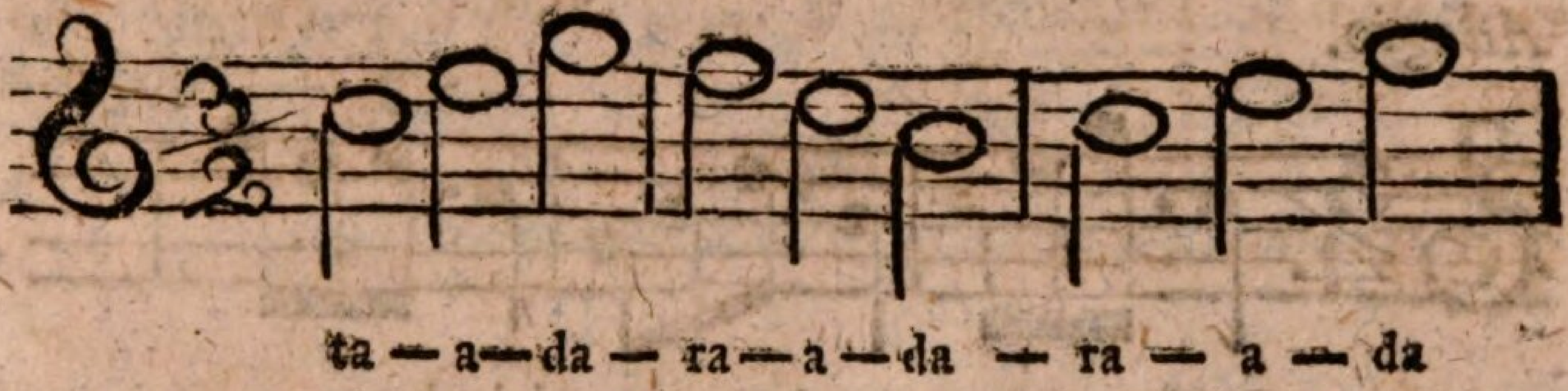
Eben dieses beobachtet man auch, wenn mehrere Noten hinter dem Punkte stehen, ausser daß man diese kurzen Noten nach dem Punkte nicht besonders anspricht, sondern sanft an die Note mit dem Punkte bindet:

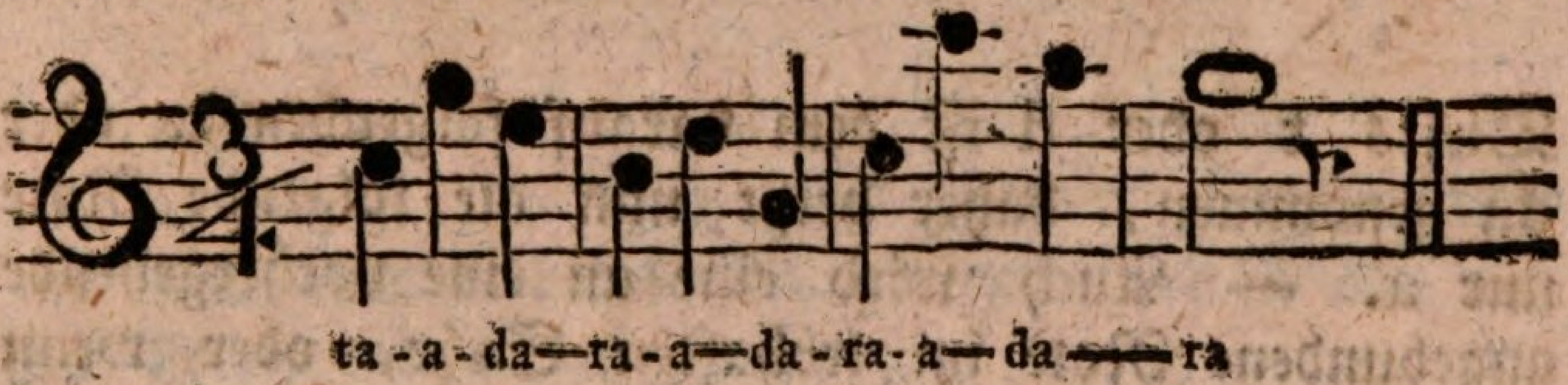
Da zwey Noten, wenn hinter der zweyten ein Punkt steht, nicht getrennt werden, und also auch nicht jede besonders angesprochen wird, so spricht man sie am besten mit tää, doch die erste so kurz, daß es scheint, als ob man ta spräche; folgen mehrere, so spricht man ra. Das gilt auch, wenn mehrere kurze Noten vor dem Punkte vorhergehen:

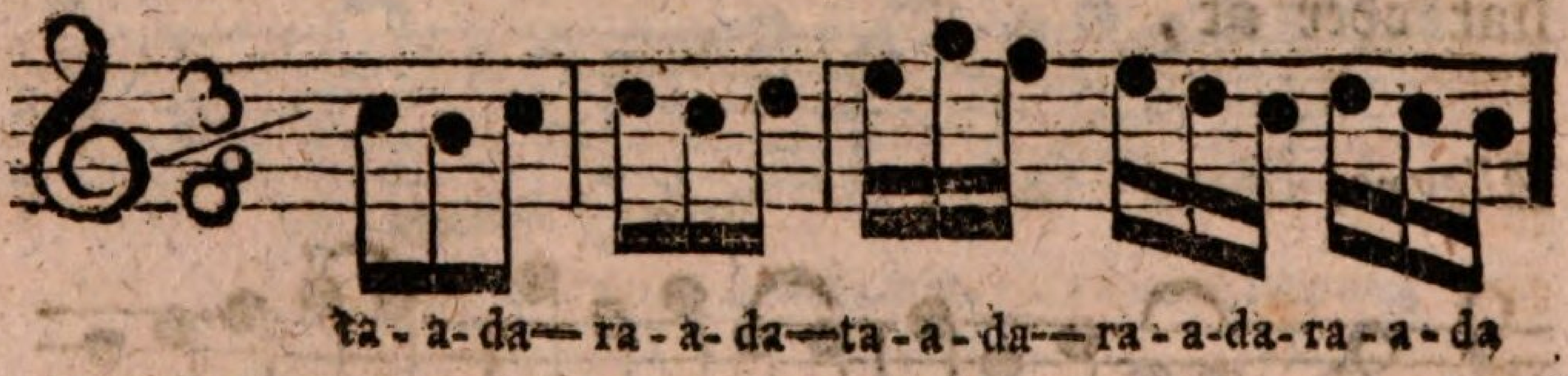


Neunte Regel.

Wenn drey Noten von einerley Geltung, die für sich ein Ganzes ausmachen, nämlich einen ganzen Takt, es sey im 3/2, 3/4 oder 3/8 Takte, oder Triolen, sie mögen aus Vierteln, Achteln, Sechszehnteln ꝛc. bestehen, vorkommen, so werden sie mit taada gesprochen; folgen deren mehrere aufeinander, so spielt man zwar die ersten drey mit taada, die folgenden aber, der Gleichheit und Verbindung wegen, mit raada:





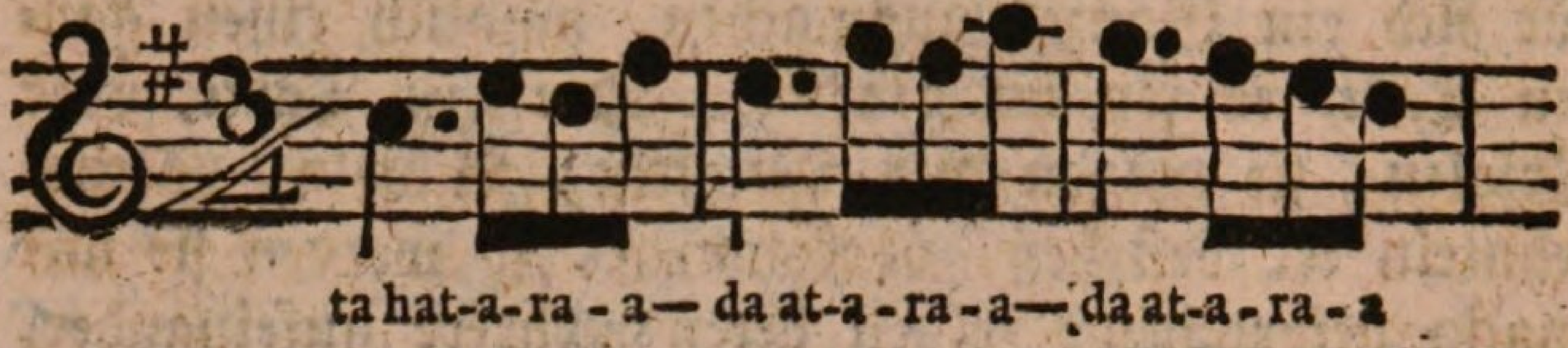


Zehente Regel.

Wenn auf eine Note ein Punkt folgt, welcher mit der folgenden Note einen Theil oder Glied des

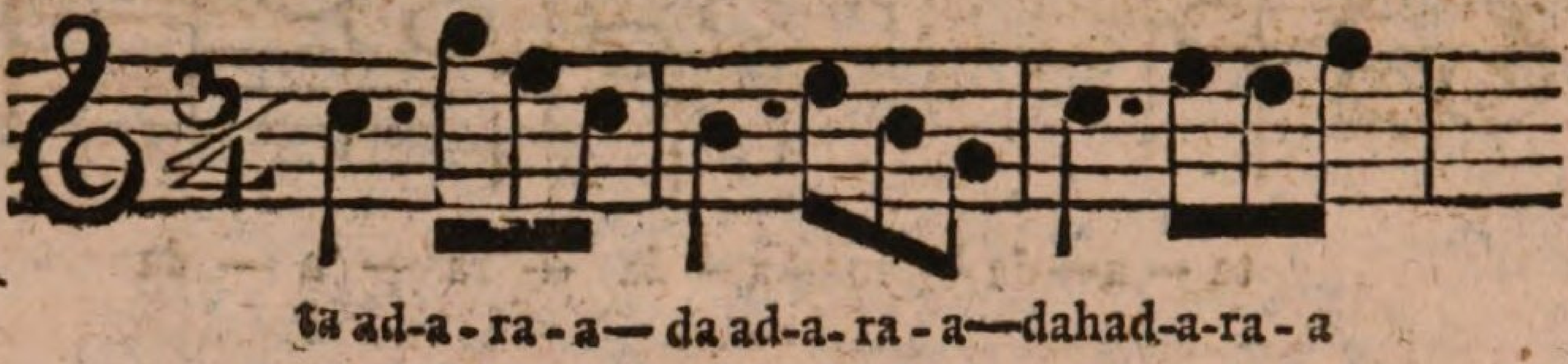
Taktes ausmacht, so spricht man im geschwinden und lebhaften Satze auf dem Punkt hat oder at:

Allegro.



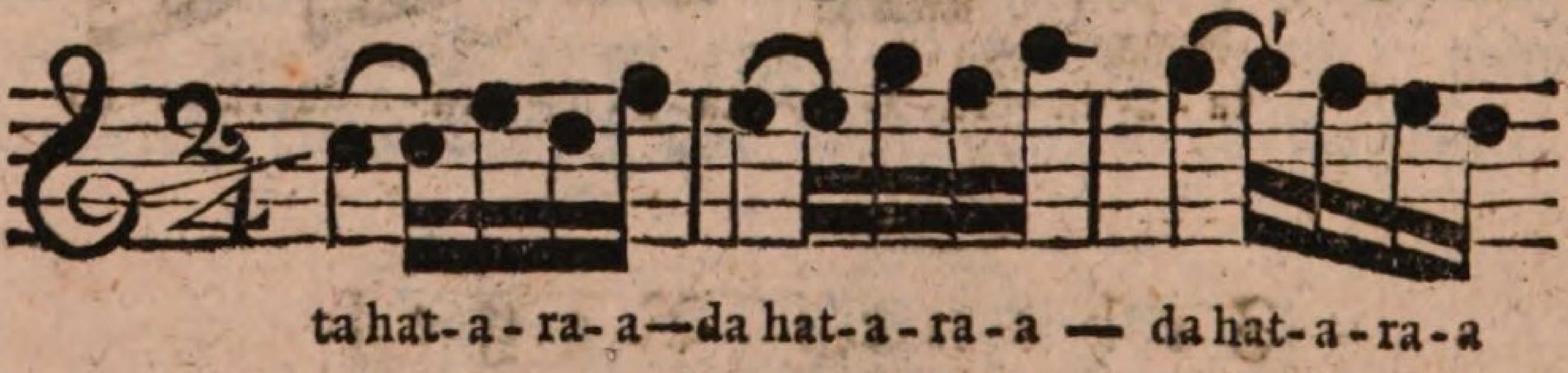
und im langsamen ad oder had:

Adagio.



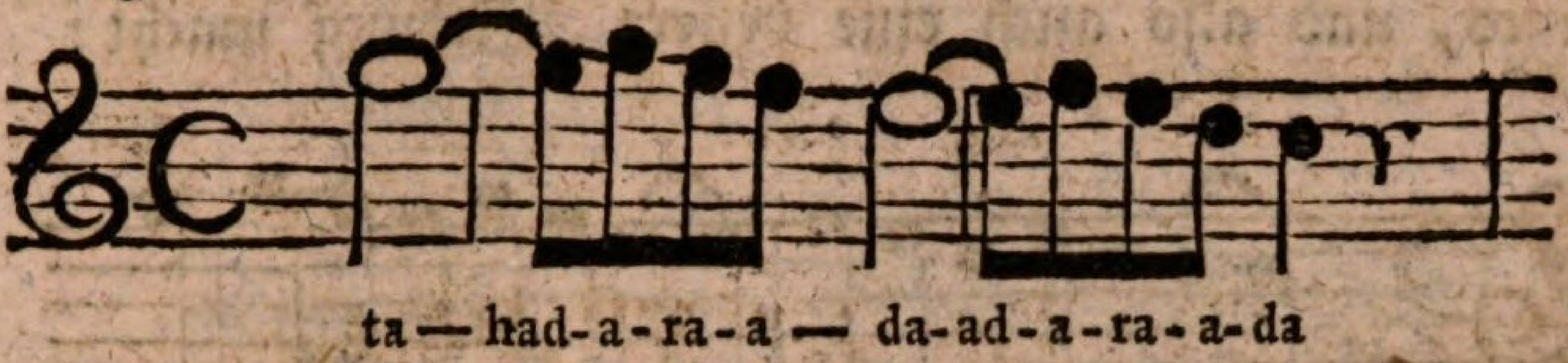
Dieses t oder d ist dem darauf folgenden ta oder da genommen, daher heißt nun die folgende Note nur a. — Auch wird eine an eine vorhergehende angebundene Note im lebhaften Satze, oder wenn ein Strich über der angebundenen Note steht, mit hat oder at,

Allegro.



im langsamen Satze mit had oder ad,

Allegretto.



im ganz langsamen nur mit ha oder a mit einem gelinden Hauche gesprochen, und die darauf folgende Note bekommt a:

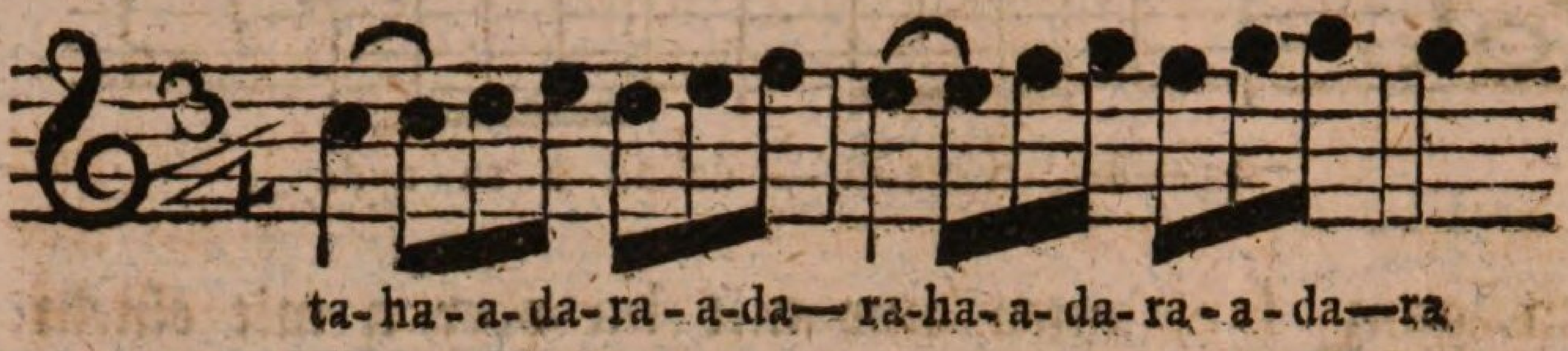
Adagio.

Eilfte Regel.

Wenn die angebundene Note die erste von einer Triole ist, so kann man zwar die angebundene mit had oder hat und die übrigen zwey Noten von der Triole mit aa ansprechen;

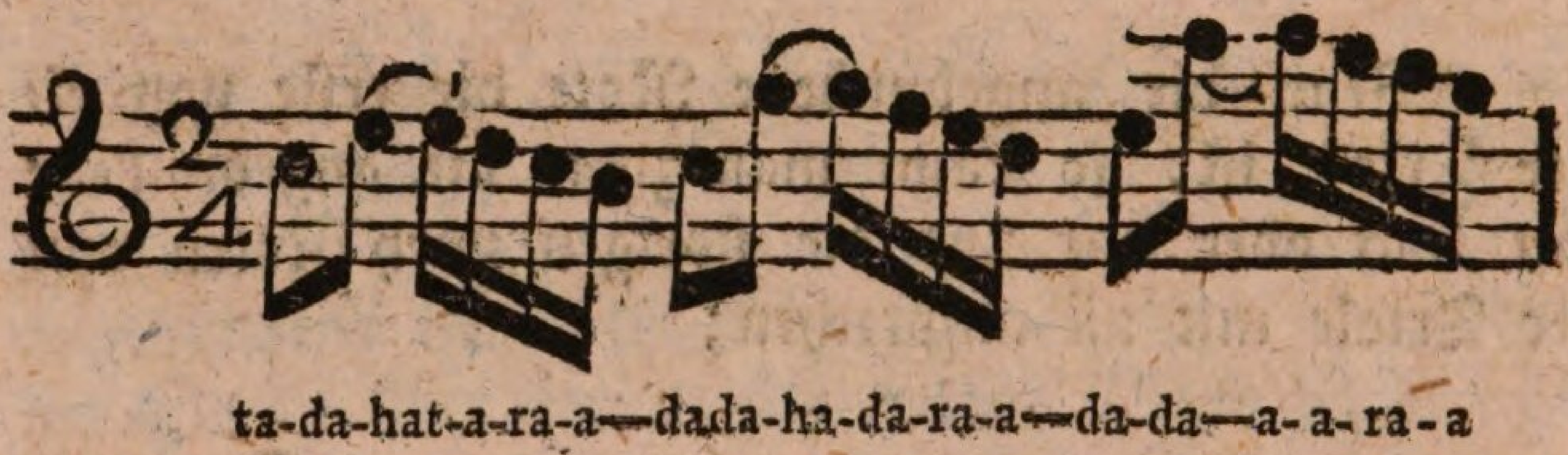
es ist aber nicht so gut, als wenn man die eigenthümliche Sprache zur Triole, welche taada heißt, so viel möglich beybehält, und nach der ersten von der Triole angebundenen Note ha die zweyte mit a und die dritte mit da spricht, so kommt haada

heraus, welches dem taada weit ähnlicher ist als jenes, und also auch eine bessere Wirkung macht:

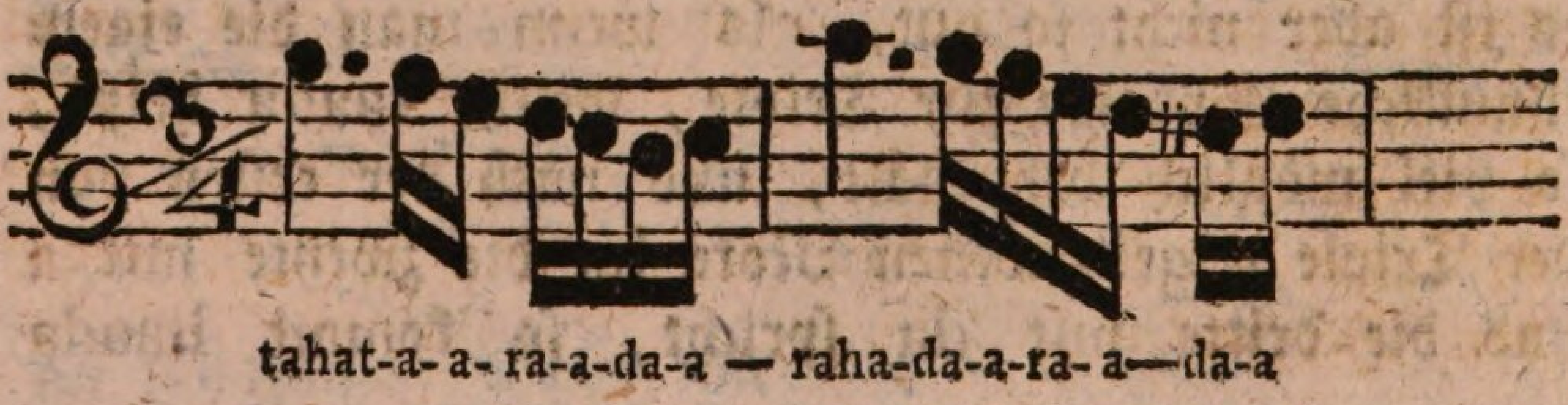


Zwölfte Regel.

Wenn zwey Noten von gleicher Geltung vor der gebundenen, davon die zweyte an die darauf folgende gebunden ist, vorhergehen, so werden diese beyden Noten nicht nach der zweyten Regel mit täa gemacht, sondern sie werden getrennt, und bekommt jede ta, worauf das hat, had oder ha folgt:

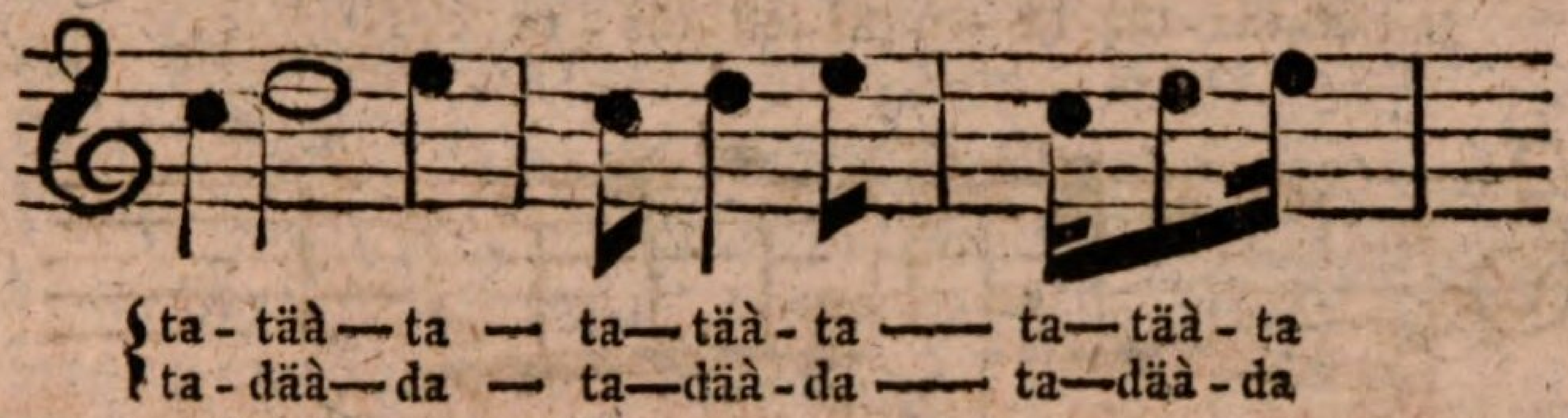


folgen zwey Noten nach dem Punkte, so bleibt alles Vorige, und auf die zwey nach dem Punkte folgende Noten kommt aa:

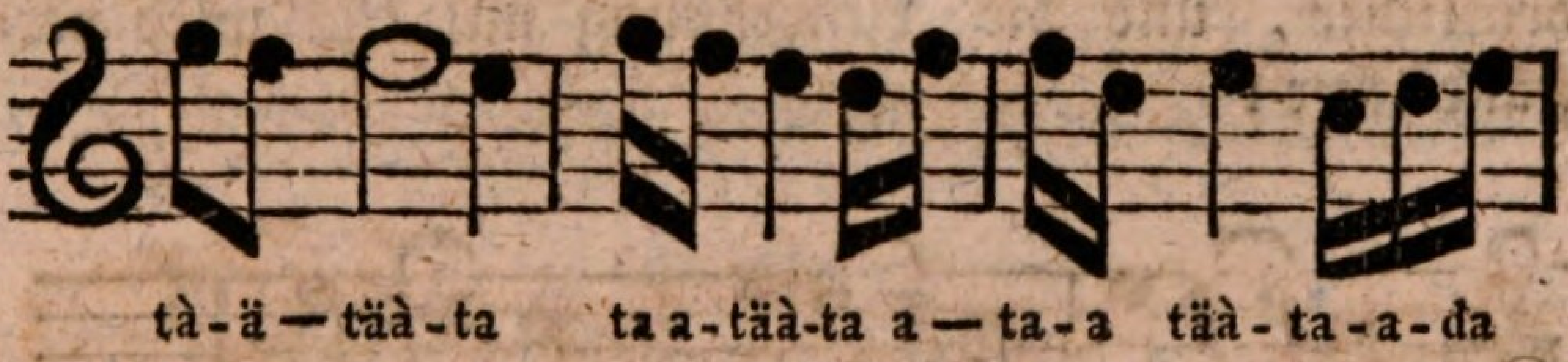


Dreyzehnte Regel.

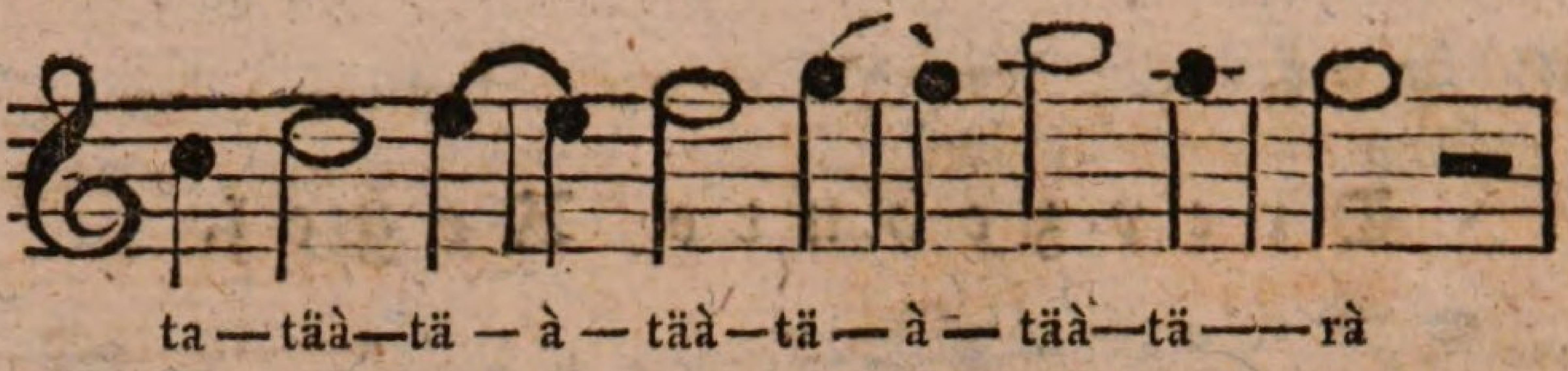
Wenn drey Noten, da die mittelste so viel gilt als die erste und letzte zusammen, welche Figur eine Rückung heißt, vorkommen, so bekömmt die erste ta;

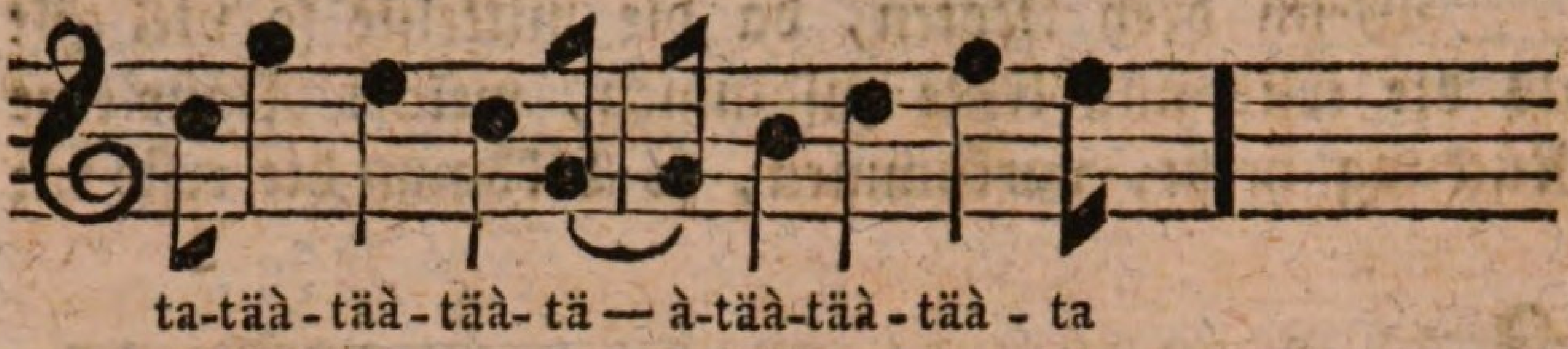


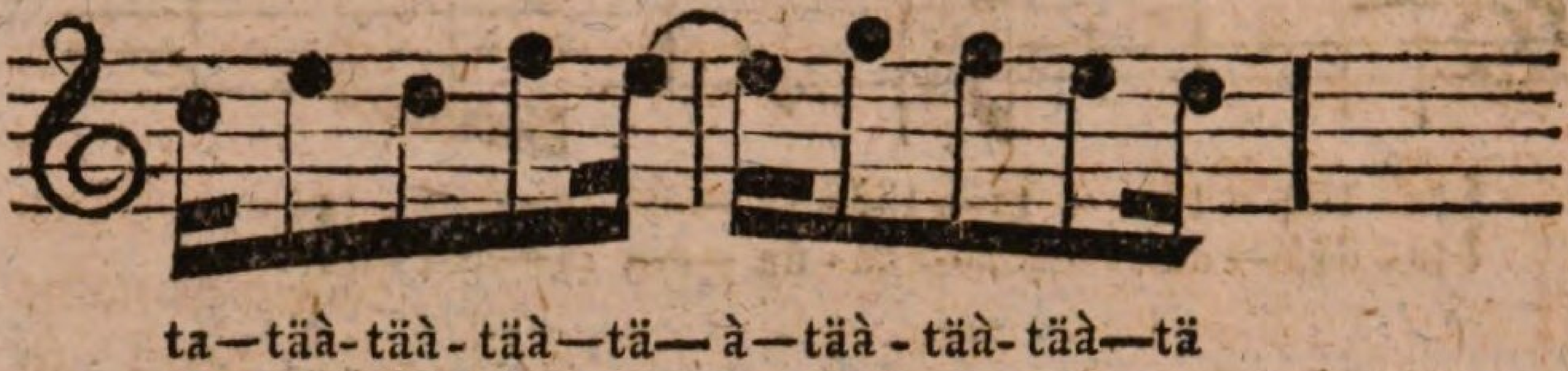
oder wenn an deren Stelle zwey Noten da stehen, taa:



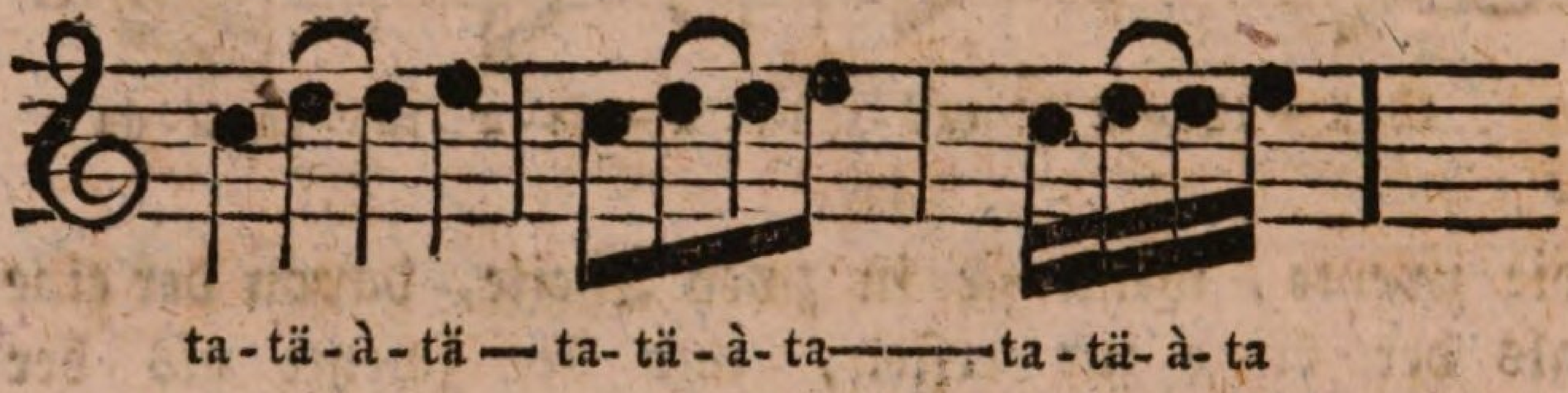
die zweyte, wenn sie in zwey Theile, davon der eine als der kurze zur ersten, und der zweyte als der lange zur letzten Note gehört, getheilt werden muß, bekömmt tää, oder im gefälligen Vortrage dää; das tä auf den kurzen und ä auf den langen Theil und die dritte bekommt wieder ta oder da, oder bey zwey Noten tää, und bey drey Noten als einer Triole täädä. Folgen aber mehrere Noten von der Geltung der zweyten auf einander, so findet bey allen folgenden die nämliche Theilung so lange Statt, so lange dergleichen Noten da sind, und alsdann bekömmt die letzte davon wieder ta, wie in folgenden Beyspielen:







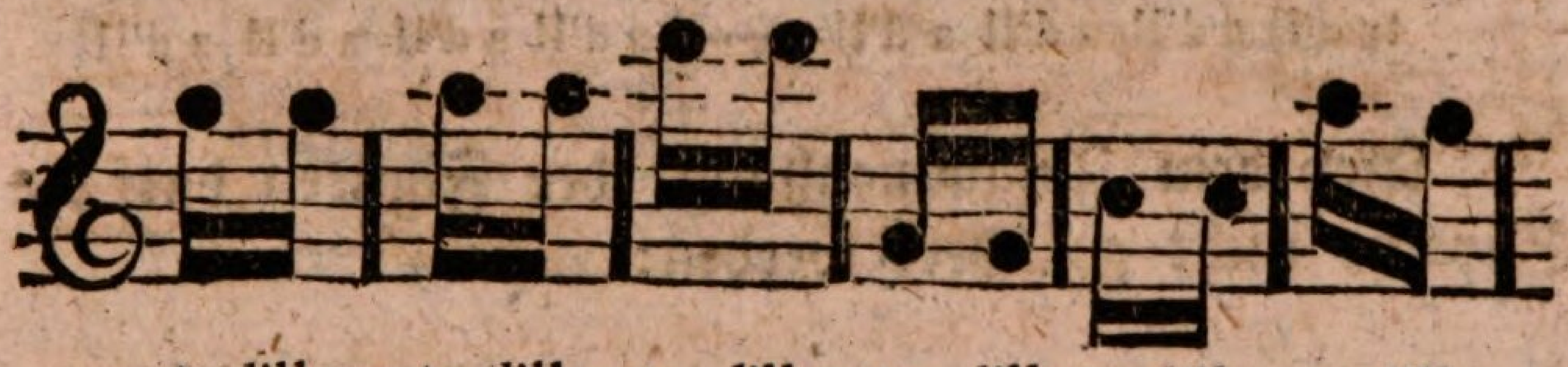
Wenn man diese Figuren auf nachstehende Art schreibt, so sieht man die kurzen und langen Noten deutlicher, und die Anwendung mit täà wird verständlicher:



Vom Gebrauch der sogenannten Doppelzunge.

Die Doppelzunge ist das einzige Hülfsmittel sehr geschwind laufende, springende und harfenähnliche, oder in gebrochenen Akkorden stehende Passagen rund, deutlich und rollend vorzutragen; wer sie nicht kann, ist auch nicht im Stande dieses und alles, was auf der Flöte möglich ist, zu machen. Es ist leicht, sie mündlich zu zeigen und sie durch

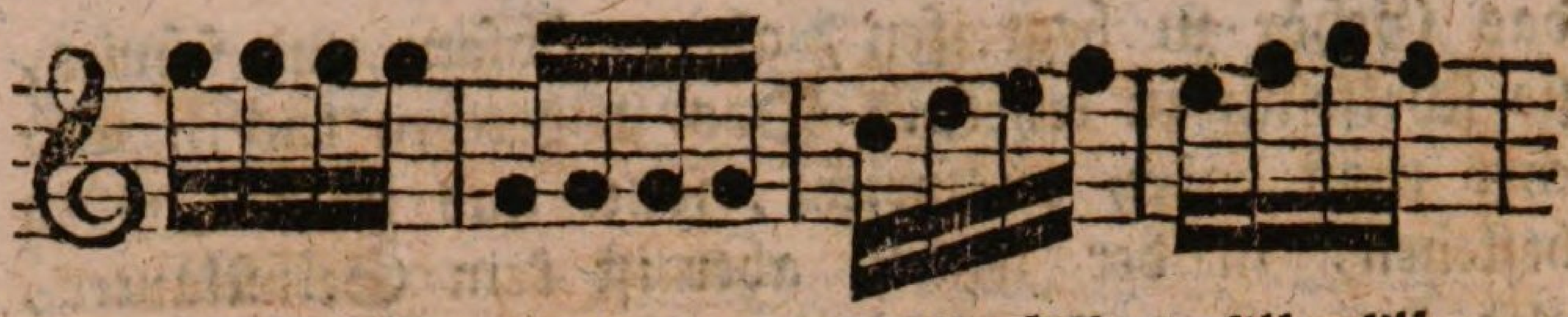
das Gehör zu begreifen, aber mühsam und schwer, sie schriftlich zu lehren. Das Wörtchen tad'll, welches man dabey ausspricht, sollte aus zwey Sylben bestehen, in der letzten aber ist kein Selbstlauter, also kann sie weder tadall noch tala, sondern tad'll genannt werden, wobey man den Selbstlauter, der in der zweyten Sylbe stehen sollte, verbeißt. Die Anwendung dieser Sprache findet nur bey geschwinden und sehr geschwinden Passagen Statt und fängt erst an, wo die einfache Zunge nicht mehr fort kann; denn es würde eine höchst elende Wirkung machen, das mit der Doppelzunge zu spielen, was man mit der einfachen Zunge herauszubringen im Stande ist. Im Gebrauche ist das tad'll das Gegentheil vom tärà; denn so wie der Accent bey tärà auf die zweyte Sylbe fällt, so kömmt derselbe bey tad'll auf die erste und allzeit auf die Note im Niederschlage oder auf die sogenannte gute Note. Zur Erlernung der Doppelzunge dienen Anfangs folgende leichte Beyspiele:



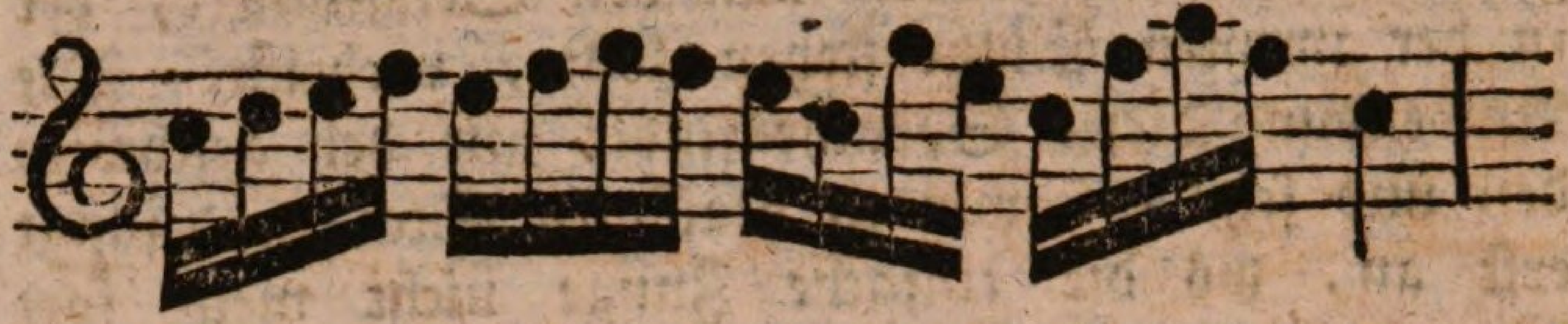
ta d'll——ta d'll—ta d'll—ta d'll-ta d'll—ta d'll

ta d'll—ta d'll—ta d'll— ta d'll—ta d'll— ta d'll

Bey vier Noten, wo man zwey tad'lltad'll zusammensetzt, fällt das zweytemal das Anfangs t weg:

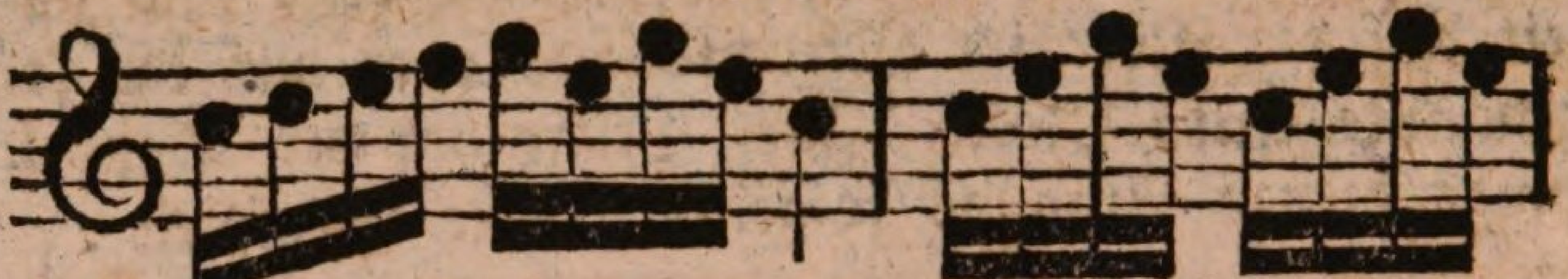


ta d'll a d'll — tad'll a d'll — ta d'll a d'll — ta d'll a d'll



ta d'll a d'll-ta d'll a d'll-ta d'll a d'll-ta d'll a d'll

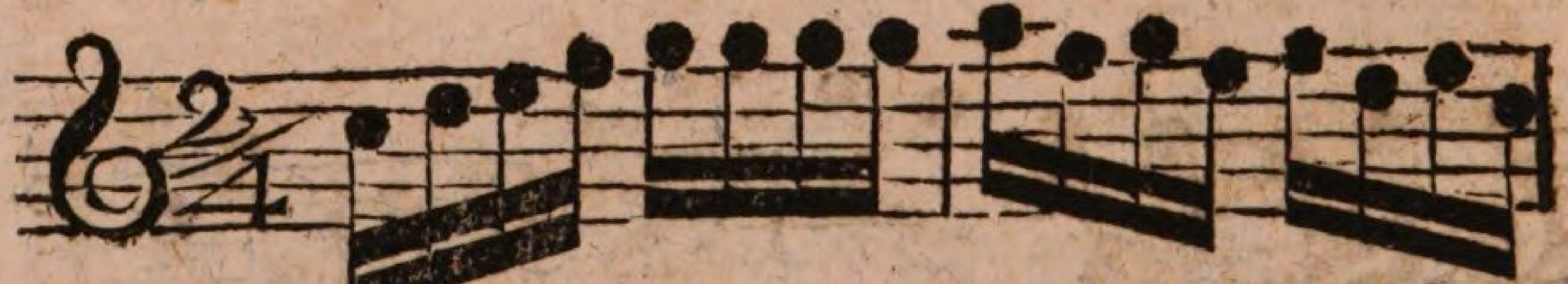
ta d'll a d'll- a d'll a d'll- a d'll a d'll- a d'll a d'll — a



ta d'll a d'll- a d'll a d'll-a —— ta d'll a d'll- a d'll a d'll

Bey dem Zusammenhange der Figuren darf die Sprache nicht geändert werden:

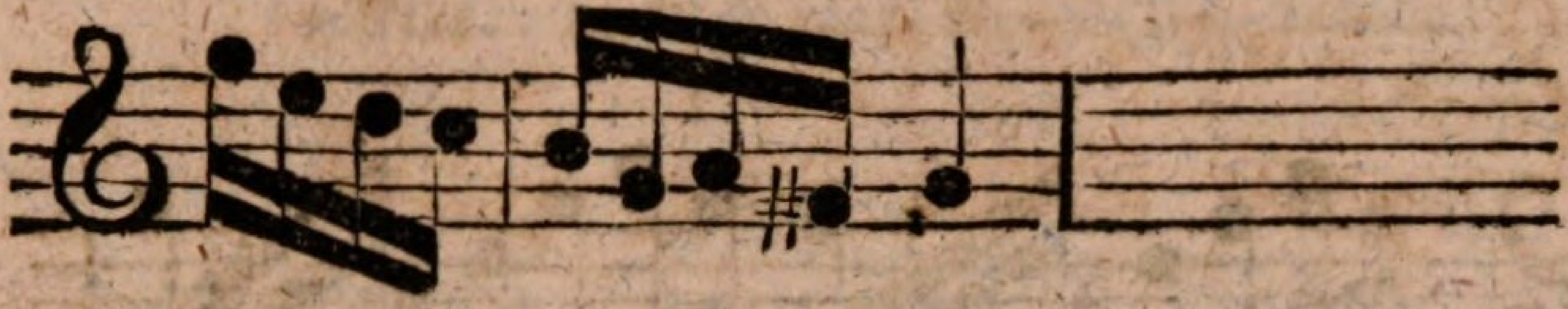
Presto.



ta d'll a d'll- a d'll a d'll — a d'll a d'll - a d'll a d'll

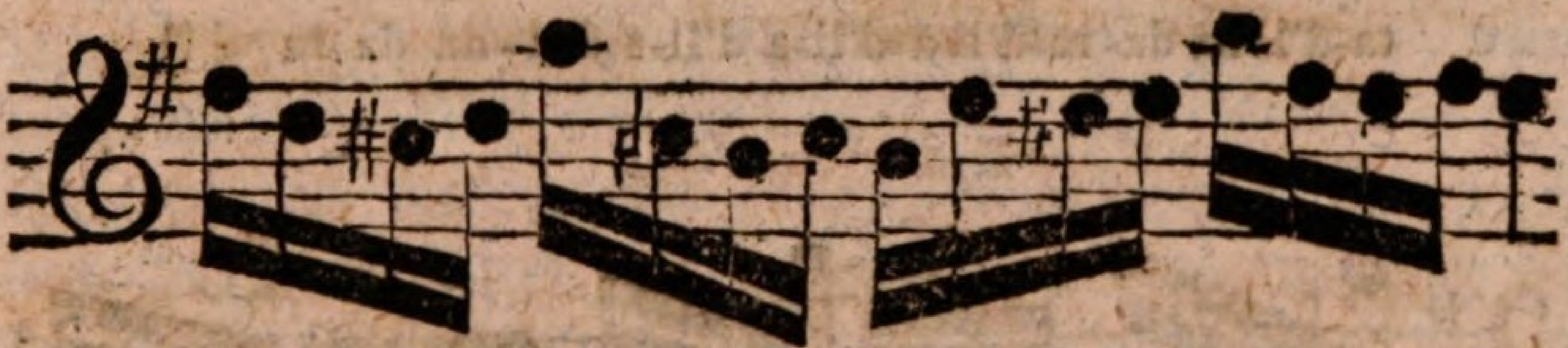
a d'll a d'll- a d'll a d'll — a d'll a d'll- a — ta d'll a d'll

a d'll a d'll — a d'll a d'll — a d'll a d'll — a d'll a d'll

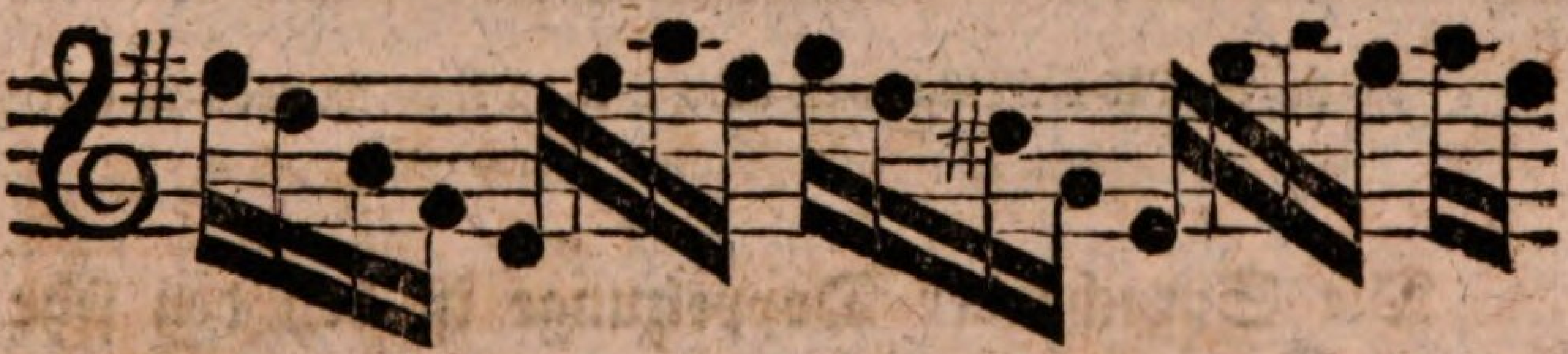


a d'll a d'll — a d'll a d'll — a

Dieses wäre nun von dem Gebrauch der Doppelzunge bey laufenden und nur kleine Sprünge machenden Figuren. Nun wollen wir auch durch folgendes Beyspiel zeigen, wie man sie bey Figuren und Passagen, die aus größern Sprüngen bestehen, anwenden solle:

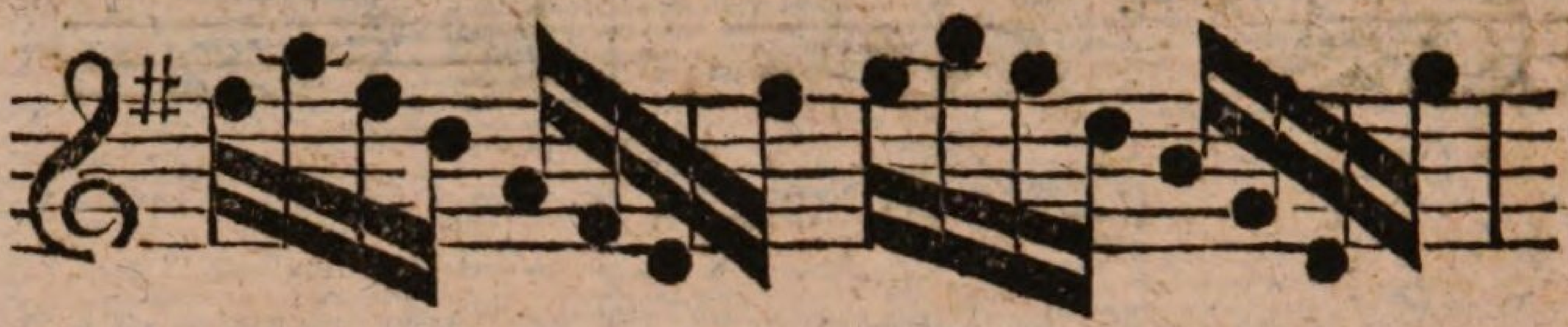


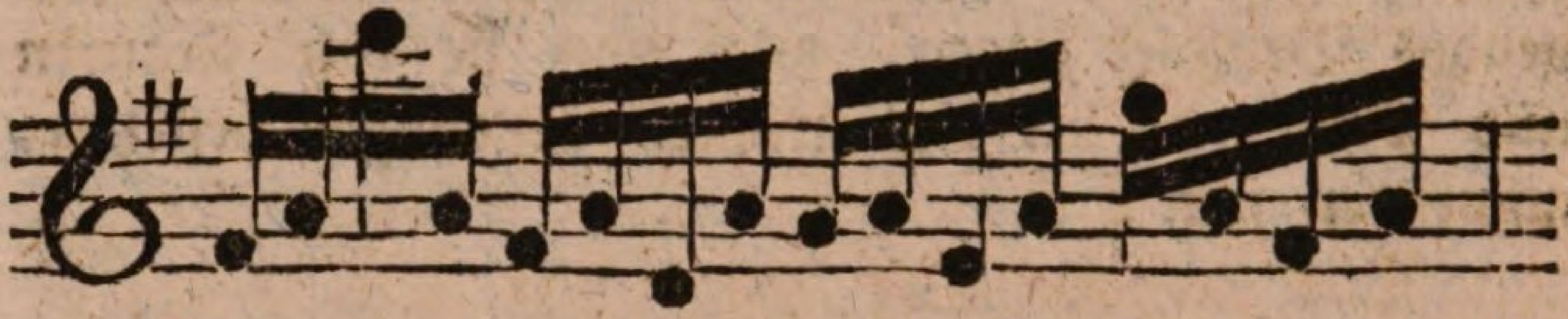
ta d'll a d'll-da da ra d'll-a d'll a d'll-da da ra d'll-a

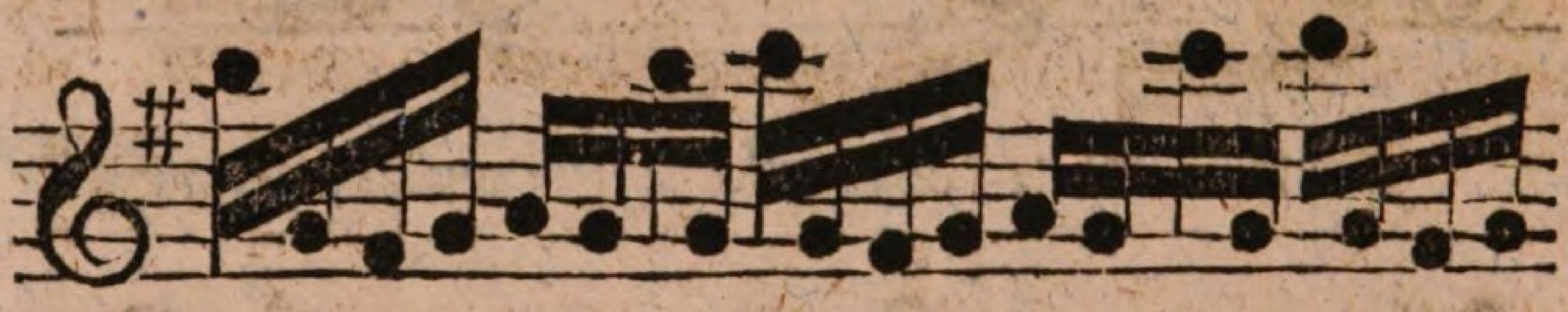


ta d'll a d'll-a da ra d'll-a d'll a d'll-a da ra d'll-a d'll

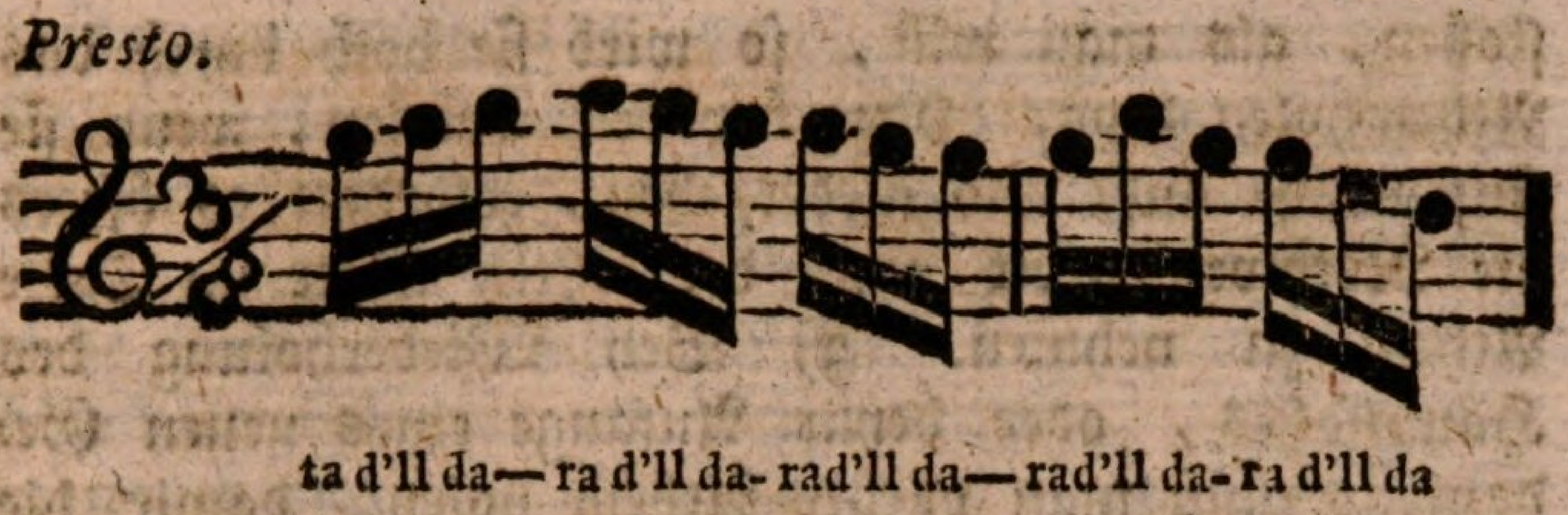
ta da ra d'll-a d'll a d'll-a da ra d'll-a d'll a d'll — a

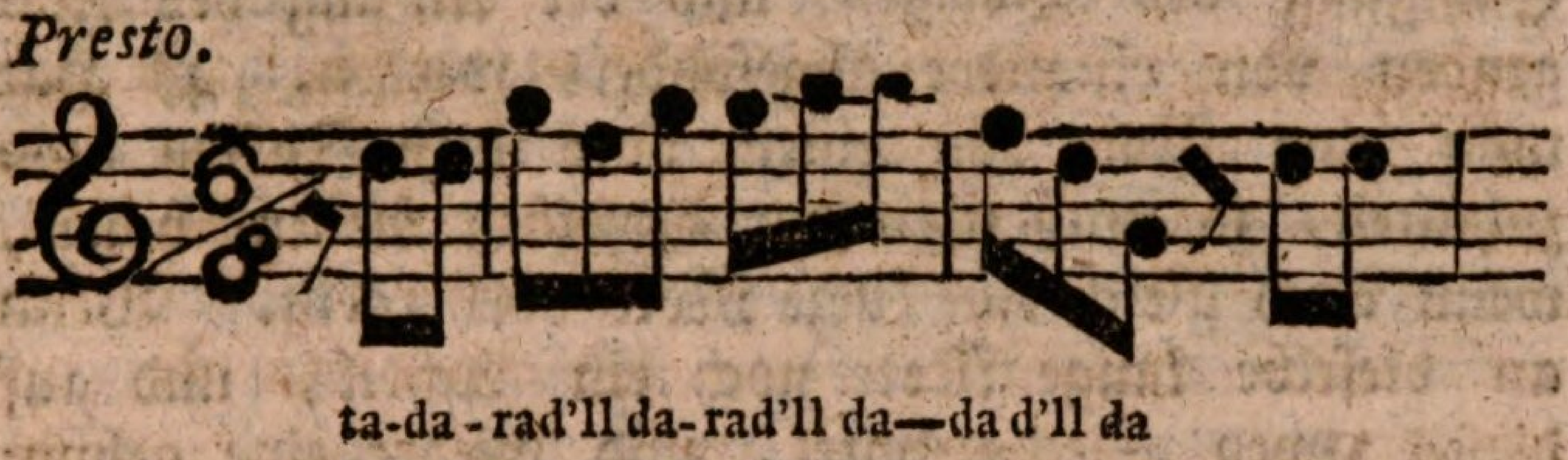






Die Sprache der Doppelzunge ist bey den sehr schnellen Triolen folgende:

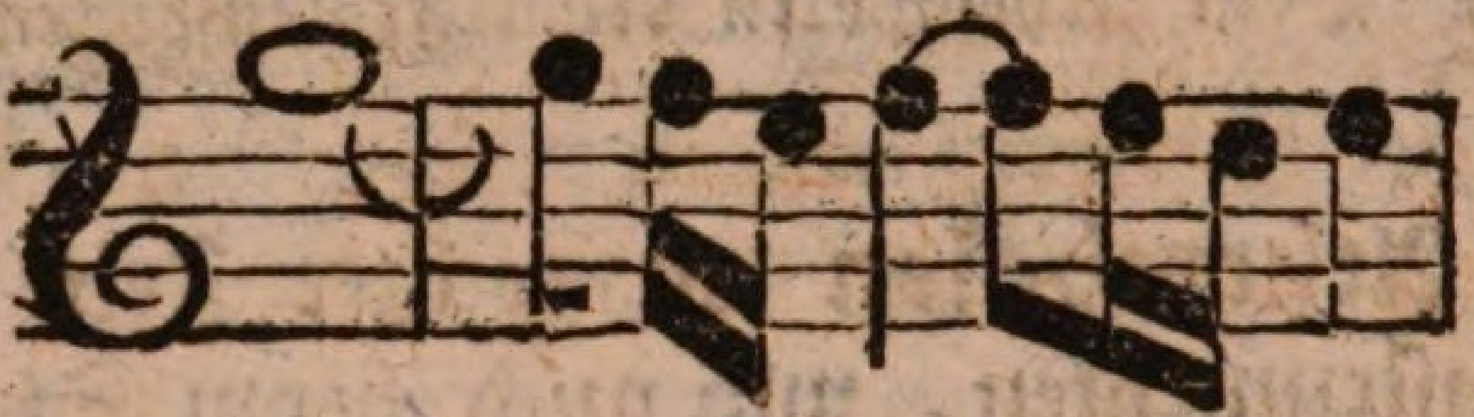




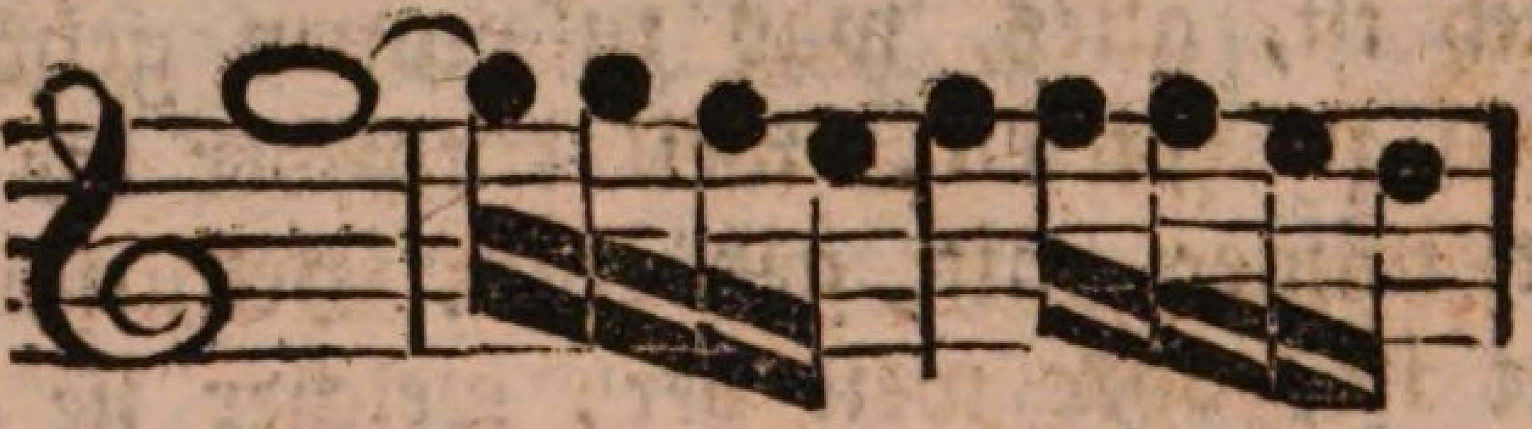
g) Vom Athemholen beym Flötenspielen.

Das Athemholen zu rechter Zeit ist bey allen Blasinstrumenten, und auch beym Singen, eine sehr wichtige und nöthige Sache. Geschieht es zur Unzeit, so werden die besten Melodien verstümmelt und zerrissen, und der Zuhörer größtentheils seines Vergnügens beraubt. Da es aber doch nicht jederzeit möglich ist, alles, was zusammen gehört, in einem Athem zu spielen, weil entweder die Komposition nicht immer mit gehöriger Behutsamkeit dazu eingerichtet ist, oder weil der, welcher sie ausführt, nicht fähig ist, den Athem genugsam zu sparen, so sind hievon folgende Regeln zu beobachten: 1) Bey geschwinden Noten von einerley Geltung nehme man den Athem nach der guten Note und zwischen der darauf folgenden schlechten; überhaupt ist immer der Athem zwischen einer langen und kurzen Note zu nehmen. 2) Niemals darf es nach einer kurzen Note, vielweniger nach der letzten Note im Takte, geschehen; denn man mag die Note auch so kurz

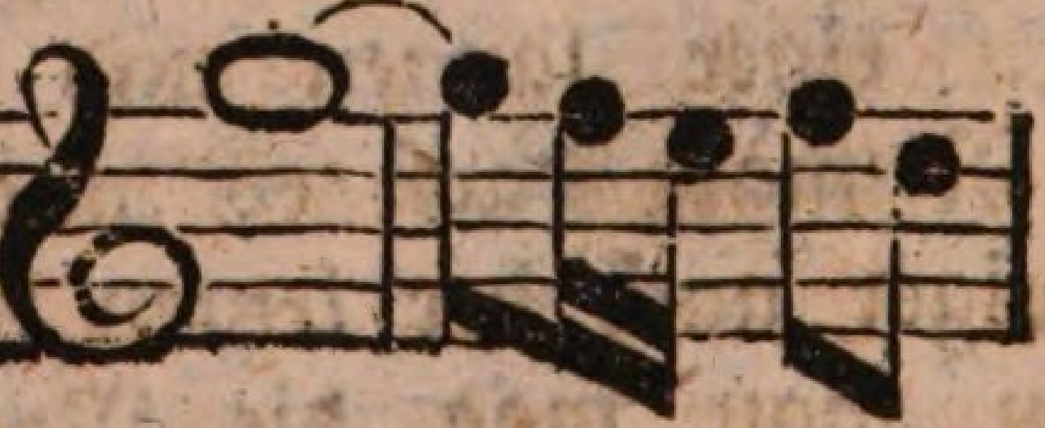
stoßen, als man will, so wird sie doch durch das Athemholen lang. Nur bey den Triolen, wenn sie stufenweise auf- und niedergehen, erfordert es öfters die Nothwendigkeit, nach der letzten Note im Takte Athem zu nehmen. 3) Bey Wiederholung des Hauptsatzes, oder beym Anfange eines neuen Gedankens muß man vorher Athem holen, damit die Endigung des Vorigen und der Anfang des Folgenden von einander abgesondert werden. 4) Hat man eine Note von einem oder mehr Takten auszuhalten, so muß man vor derselben Athem holen, wenn auch gleich eine kurze Note vorhergeht. Wenn an dieselbe lange Note noch ein Achtel, und auf dieses zwey Sechszehntel, und wieder eine gebundene Note folgen,



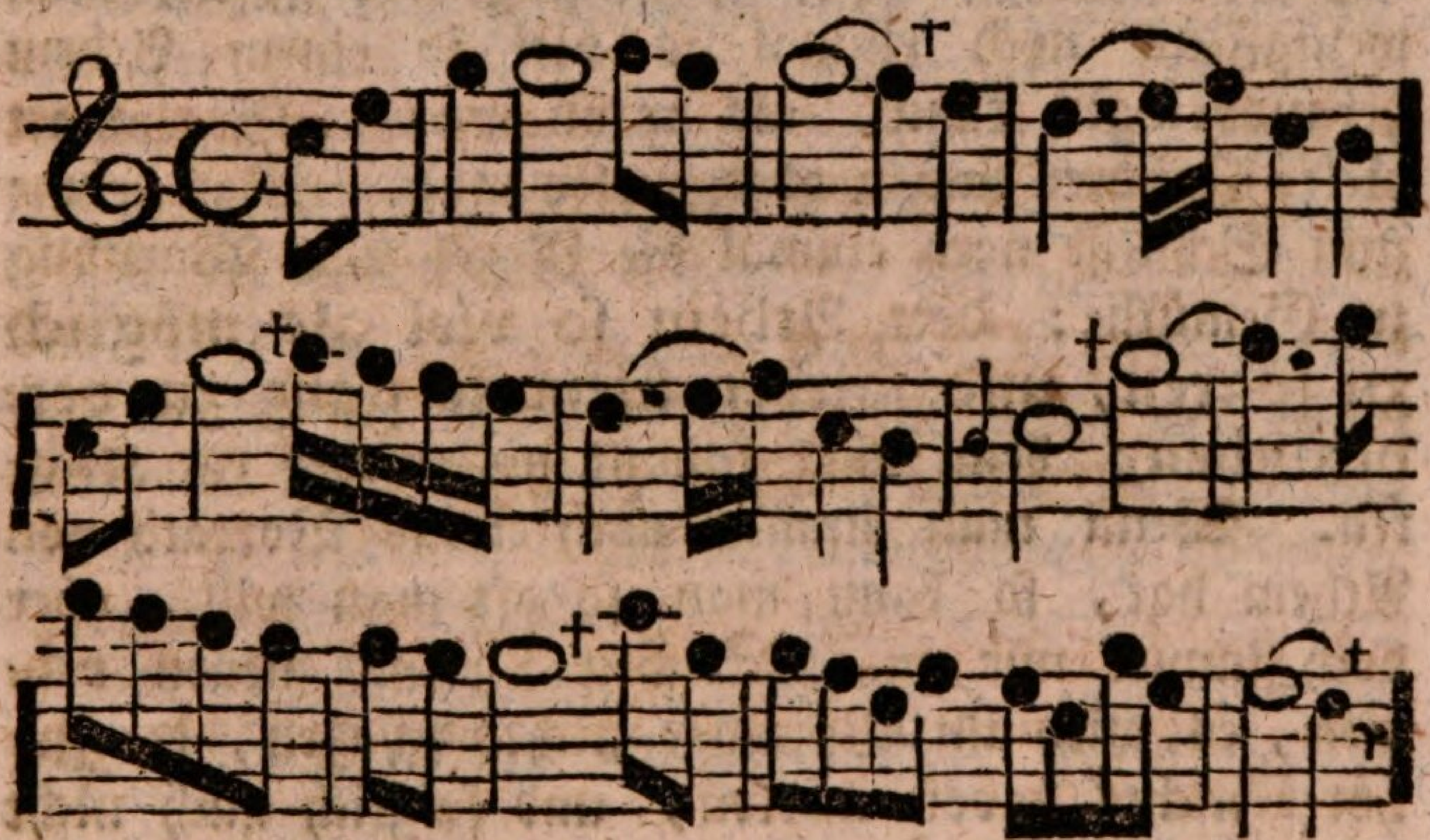
so kann man aus dem ersten Achtel 2 Sechszehntel von gleichem Tone machen, also:



und zwischen denselben 2 Sechszehnteln Athem nehmen. Folgt aber auf diese Bindung nach der halben Note weiter keine andere mehr,



so kann man nach der an die lange gebundenen Note Athem holen, ohne sie in zwey Noten zu theilen. 5) Um lange Passagen zu spielen ist nöthig, daß man einen guten Vorrath von Athem lang in sich ziehe und dann mit demselben so sparsam und so haushälterisch als möglich, umgehe. 6) Findet man sich aber genöthigt, zwischen geschwinden Noten Athem zu holen, so muß man die Note, nach welcher es geschehen soll, sehr kurz machen, damit der Takt nicht aufgehalten werde. 7) Sollte man aber schon im Voraus zweifeln, nicht im Stande zu seyn, die Passage in einem Athem ausspielen zu können, so muß man es nicht aufs Aeusserste ankommen lassen, sondern bey Zeiten und mit Vortheil Athem holen; denn je öfter man in der Geschwindigkeit Athem nimmt, je unbequemer wird derselbe, und desto weniger nützt er. In folgendem Beyspiele nimmt man zwischen denen Noten am füglichsten Athem, über welche ein Kreuz steht:



8) Man kann zwar bey dem ersten, zweyten, dritten und letzten Viertel eines jeden Taktes Athem holen; allein es ist doch allzeit besser, solches bey dem ersten Viertel und zwar nach dessen erster Note

zu thun, es wäre denn, daß die ersten vier Noten stufenweise giengen, die folgenden aber springen. In solchem Falle nimmt man jederzeit den Athem zwischen den springenden Noten, weil es sich bey weiten Intervallen am besten schickt. 9) Man bemühe sich überhaupt, vollkommen einsehen und begreifen zu lernen, was einen musikalischen Sinn ausmacht, damit das Zusammengehörige nicht getrennt, und das, was getrennt werden soll, nicht kettenweise zusammenhange. — Die wichtige Materie vom Athemholen verdiente mit mehrern Beyspielen erläutert zu werden, allein wer wollte alle Fälle bestimmen, wo man öfters mit einem Athem nicht so lange aushalten kann, als es wohl seyn sollte? Die Ursachen davon sind so verschieden, daß es nicht allemal möglich ist zu sagen, ob der Komponist, oder der Ausführer, oder der Ort, wo man spielt, oder die Furcht, welche eine Beklemmung der Brust verursacht, Schuld daran seyn. So viel ist gewiß, daß wenn man für sich allein singt oder spielt, man wenigstens noch einmal so viel in einem Athem herausbringen kann, als wenn man in Gegenwart vieler Zuhörer singen oder spielen muß. Man nehme zum Schlusse noch einmal die Regel und Warnung zu Gemüthe: **den Athem so viel als möglich zu sparen, und solchen niemals ganz zu verbrauchen;** denn man kommt nie wieder zu Kräften. Wenn man immer noch etwas Vorrath von Athem hat, so kann man so oft man will, aber doch immer nur an schicklichen Orten, neuen nehmen, es wird im Vortrage nichts schaden, der Zuhörer nichts davon merken, und folglich auch nicht dadurch gestört werden.

h) Von den wesentlichen Manieren oder Auszierungen.

Verzierungen, welche Sänger und Spieler auf gewissen Tönen anbringen, um dieselben von

den andern blos schlechtweg angegebenen Tönen zu unterscheiden, nennt man **Manieren.** *) Sie geben den Tönen, worauf sie angebracht werden, mehr Nachdruck, oder mehr Annehmlichkeit, zeichnen sie vor den andern aus, und bringen überhaupt Mannigfaltigkeit und gewissermassen Licht und Schatten in den Gesang. **Sie sind nicht als etwas blos künstliches anzusehen;** denn die Empfindung selbst giebt sie oft an die Hand, da selbst in der gemeinen Rede die Fülle der Empfindung gar oft eine Abänderung des Tones und eine Verweilung auf nachdrücklichen Sylben hervorbringt, die den Manieren in dem Gesange ähnlich sind. Besonders haben zärtliche Empfindungen dieses an sich, daß sie Accente von mancherley Art auf die Töne legen, auf denen die Leidenschaft vorzüglich stark ist. Dieses hat unstreitig die verschiedenen Manieren im Gesang hervorgebracht. Hieraus folgt aber, daß der Sänger oder Spieler sie **nicht willkührlich** und wo es ihm einfällt, geschickt zu thun, sondern **nur da, wo die Empfindung es erfordert,** anbringen könne. Es ist nicht genug, daß man alle Manieren auf das zierlichste und nachdrücklichste zu machen wisse; die Hauptsache besteht **in der verständigen Anbringung** derselben; sie sollen nicht dienen, das Ohr zu kitzeln, oder die Geschicklichkeit des Sängers und Spielers zu zeigen, sondern die Empfindung zu heben. Allein unverständige Spieler bringen sie überall an, und erwecken dadurch Ueberdruß; ja manchmal geschieht es, daß man den natürlichen Lauf des Gesanges unter einem Haufen

*) Diese melodischen Figuren, womit der Gedanke ausgeziert wird, heißt man auch Phrasen, welche nebst der Zusammenstimmung das formiren, was man musikalische Gedanken nennt.

Manieren gar nicht mehr bemerken kann. Ganz sparsam hingegen wird sie der bescheidene Spieler nur da anbringen, wo die Empfindung sie fordert; auch nur in diesem Fall verdient dann seine Geschicklichkeit, noch mehr aber sein feines richtiges Gefühl Bewunderung und Beyfall.

Die Manieren werden eingetheilt: 1) in wesentliche, welche meistens vorgeschrieben werden, und 2) in willkührliche Manieren, die der Tonsetzer gewöhnlich nicht bezeichnet und der Willkühr des Sängers oder Spielers überläßt. Wir wollen von beyden Ordnungen das Nöthige sagen, und zuerst diejenigen abhandeln, welche in die erste Klasse gehören:

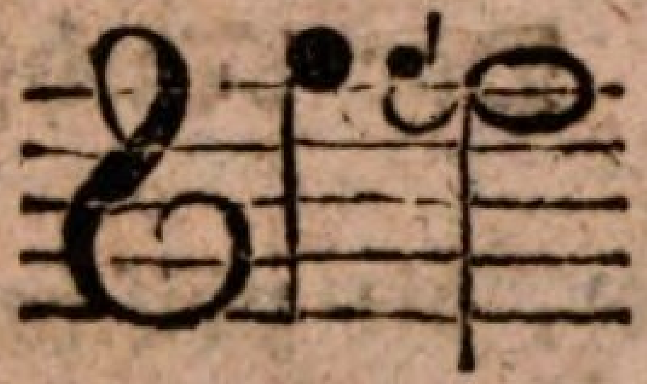
1) Die Bebung

ist eine überaus schnelle Abwechslung der Höhe und Tiefe, wie auch der Stärke und Schwäche des Tones während seiner Dauer, wodurch er, ohne seine Natur zu verlieren, etwas sanftes und gleichsam wellenförmiges bekömmt. Sie entsteht auf der Flöte, wenn man mit dem Finger das der langen Note zunächst darunter liegende Loch ein wenig oder halb, oder auch ein anderes Loch ganz, nach Erforderniß der Umstände, wechselsweise bedeckt und öffnet. Auf haltenden Noten, Fermaten, und auf der vor der Kadenz stehenden Note kann sie angewendet werden.

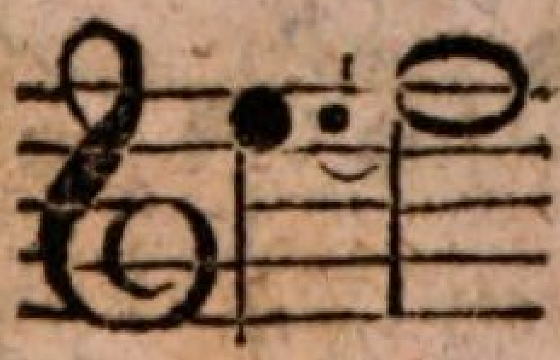
2) Der Vorschlag

ist ein Ton, der in der Melodie oft nothwendig und oft nur zur Verzierung, als eine Stufe, von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen sollte,

kömmt, angeschlagen wird. Er ist meistens die Ober= oder Untersekunde des Tons, auf den man gehen will, und wird mit kleinen besondern Noten angedeutet. Der Vortrag der Vorschläge wird entweder nach ihrem eigenthümlichen Werthe in den Takt eingetheilt, oder die längere und kürzere Dauer derselben wird durch den Affekt bestimmt. Im ersten Falle ist die Regel: Vorschläge nehmen die Hälfte von einer folgenden Note weg, welche gleiche Theile hat, bey ungleichen Theilen aber zwey Drittheile. Im leztern Falle aber muß der gute Geschmack des Lehrers eine Norm für den Zögling seyn. Wenn die vorhergehende Note um eine oder zwey Stufen höher steht, als die folgende, so wird der Vorschlag von oben genommen:

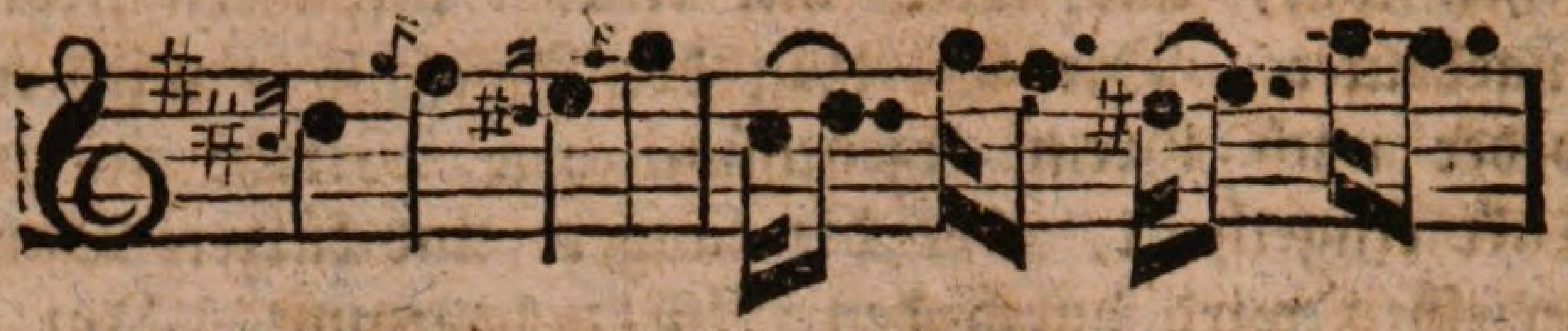


steht aber die vorhergehende Note tiefer als die folgende, so muß der Vorschlag von unten genommen werden:



Ausser diesen gewöhnlichen Vorschlägen, die man veränderliche Vorschläge heißt, giebt es noch eine Art, die man unveränderliche oder Zwickvorschläge, oder Accente nennt, und die vor allen Noten stets einerley bleiben, auch weiter nichts sind, als ein von der nächsten Stufe über oder un=

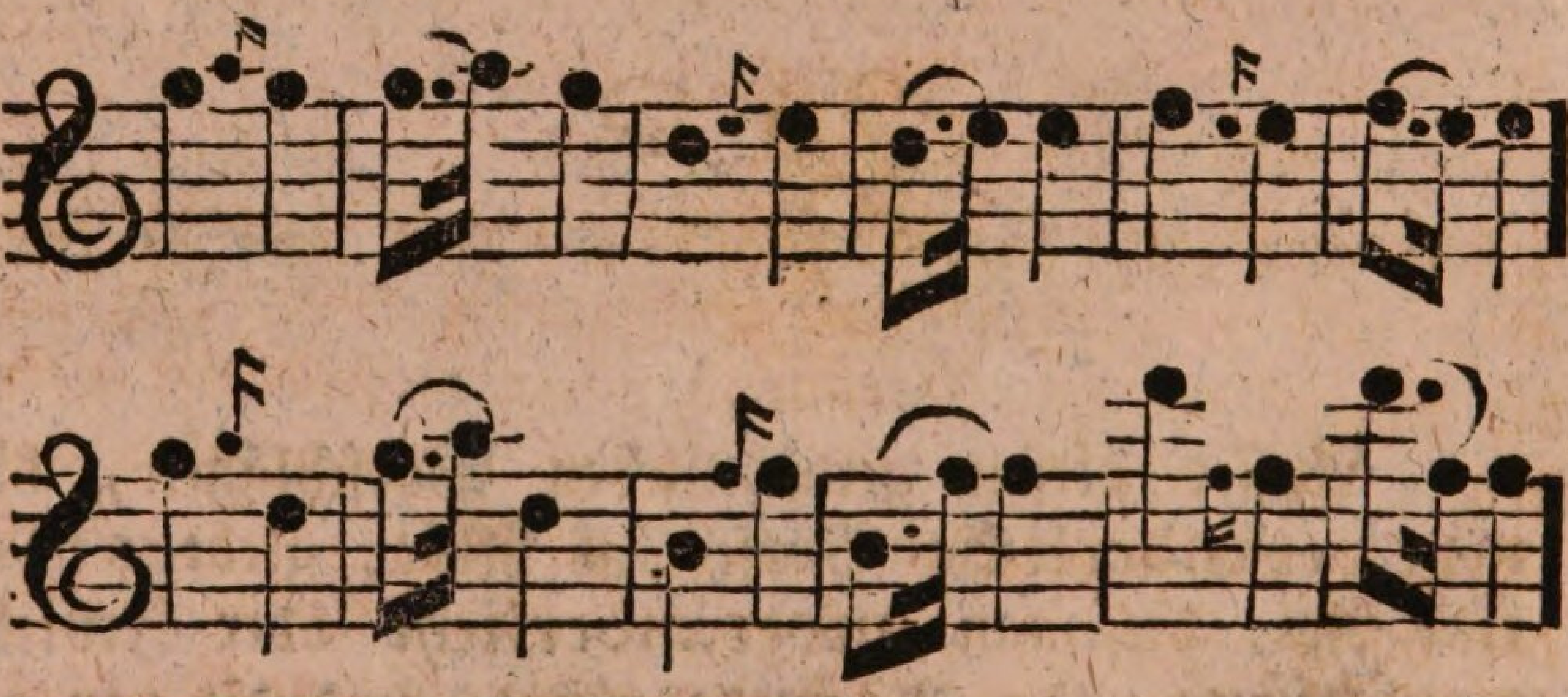
ter der Note entlehnter und mit dieser genau verbundener Nebenklang: *)



Sollten auch die Vorschläge nicht angezeigt werden, so hat man doch Acht zu geben, daß, wenn nach einer oder etlichen kurzen Noten, im Niederschlage oder Aufheben des Taktes, eine lange Note folgt, und in konsonirender Harmonie liegen bleibt, doch vor der langen, um den gefälligen Gesang beständig zu unterhalten, ein Vorschlag gemacht werden muß.

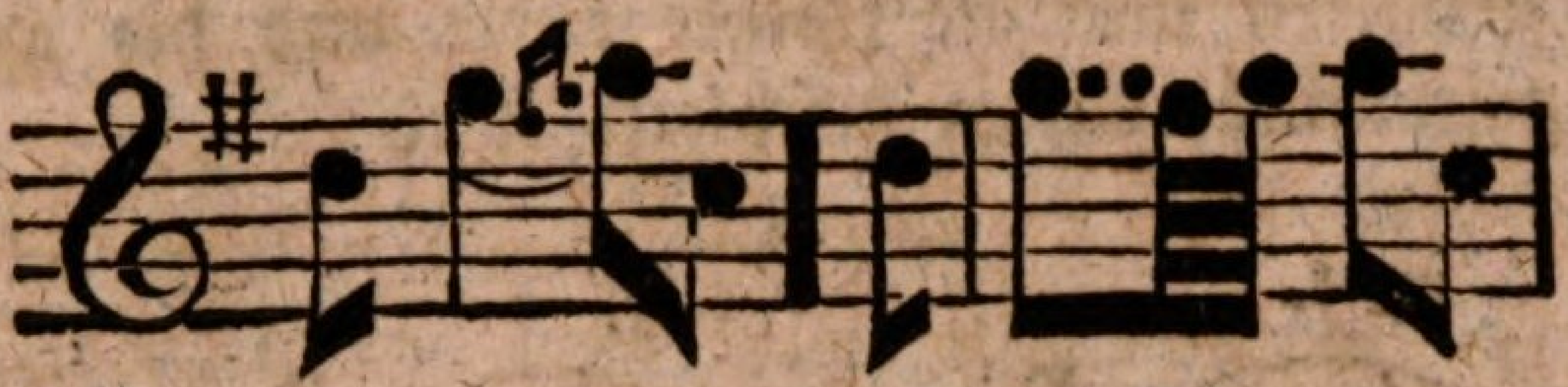
3) Der Nachschlag

ist eine kleine Note, die zwischen zwey Noten, entweder eine Stufe über oder unter, oder auch auf der Stufe der Hauptnote steht, und welche ihren Werth von der vorhergehenden Note nimmt und an dieselbe angeschleift, oder auch auf- und niederwärts springend angewendet wird, wie hier zu sehen ist:



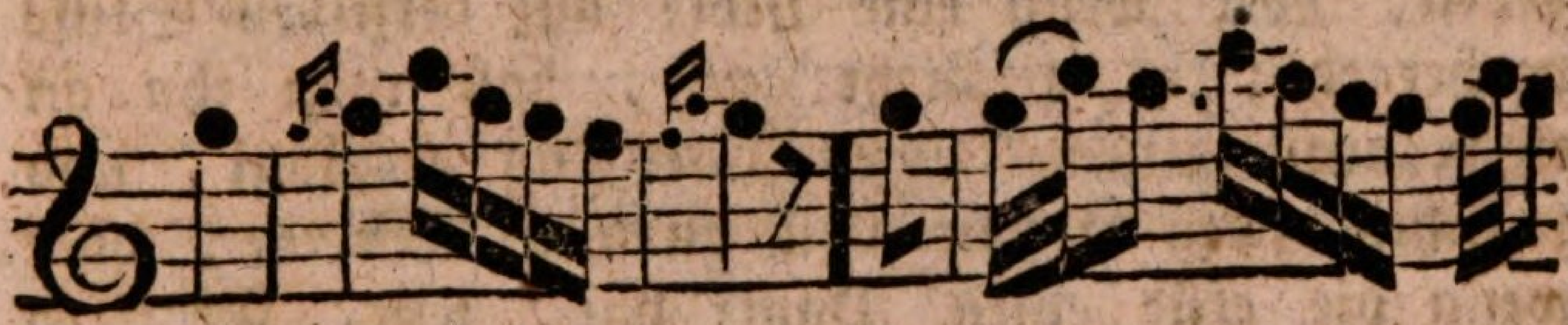
*) In folgenden Beyspielen von den Manieren wird allemal zuerst gezeigt wie diese markirt und dann wie sie gespielt werden müssen.

Es giebt auch einen Nachschlag, der aus zwey kleinen Noten besteht, welche auch ihren Werth von der vorhergehenden Note nehmen; die erste steht eine Stufe höher oder tiefer als die vorhergehende Note, und die zweyte berührt den Platz dieser Note wieder:



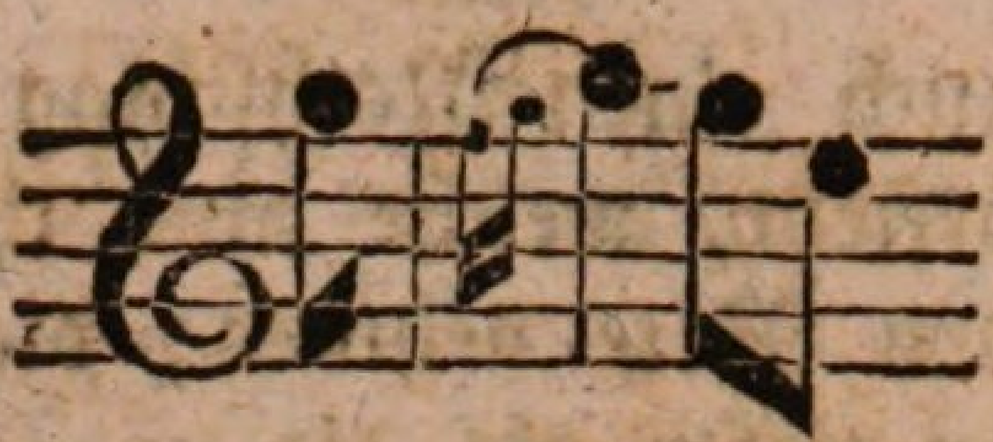
4) Der Anschlag oder Doppelschlag

ist eine Manier von zwey kleinen vor der Hauptnote vorhergehenden Vorschlägen, von verschiedener Gattung, da einer unter und der andere über der Hauptnote steht, also:

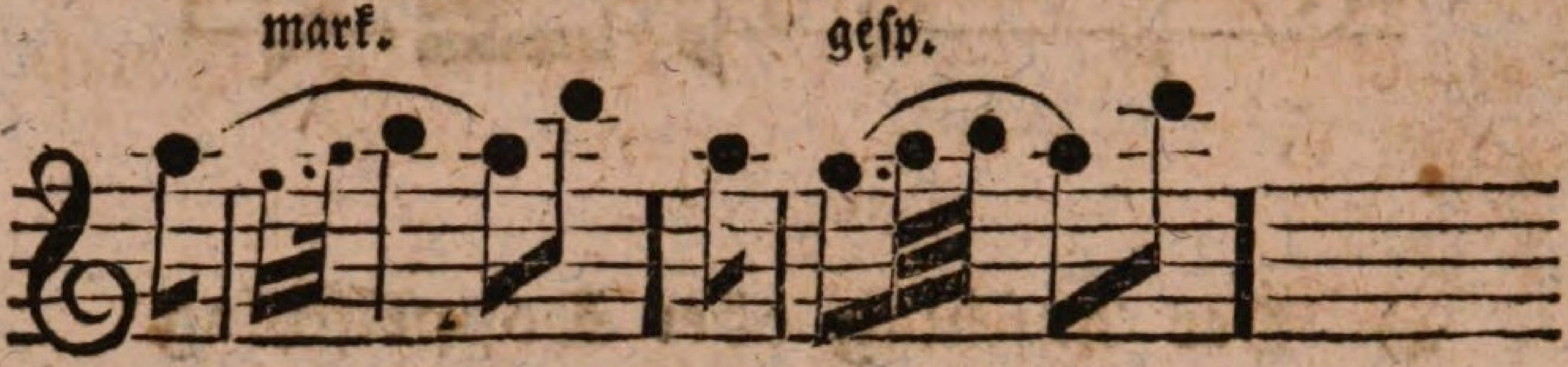


5) Der Schleifer

besteht aus zwey kleinen Noten, welche sowohl von oben als unten in der Entfernung einer Terz an die darauf folgende Note geschwinde angeschleift werden. Er hat viele Aehnlichkeit mit dem oben beschriebenen Nachschlage, nur daß dieser in die Zeit der vorhergehenden Note gehört und seinen Werth von ihr nimmt, der Schleifer aber auf den Anschlag fällt:



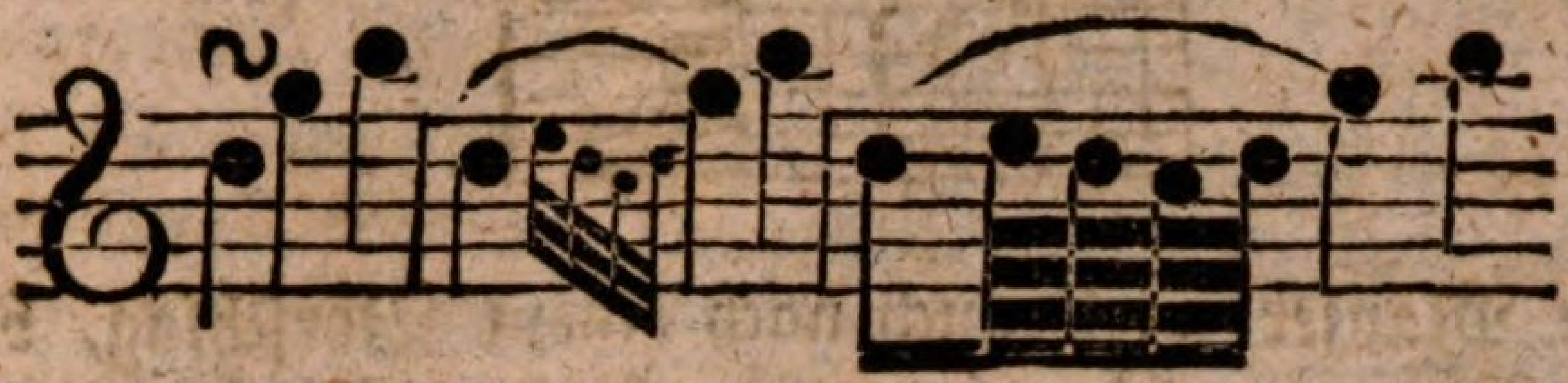
Es giebt auch noch einen Schleifer, davon die erste Note einen Punkt bey sich hat, welcher lange gehalten und die zweyte kurze und die Hauptnote geschwinde daran geschleift wird:



6) Der Doppelschlag

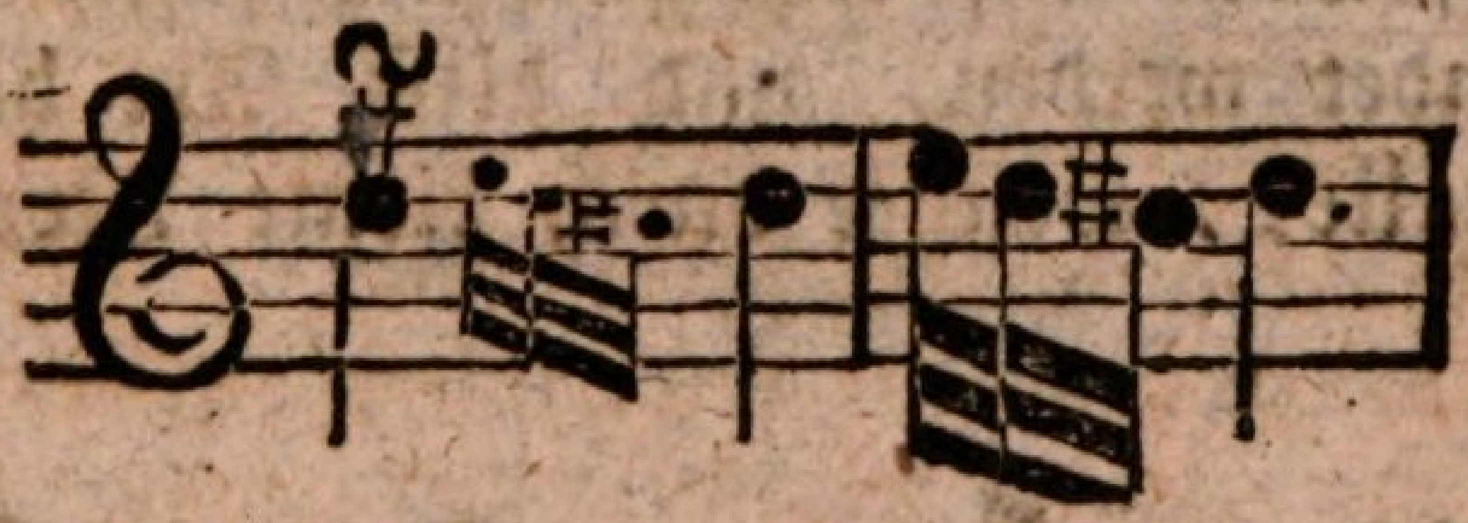
besteht zuweilen aus drey, und manchmal auch aus vier kleinen Noten, und wird entweder frey angegeben, oder wenn eine Note auf derselben Stufe vorhergeht; es geschieht auch, daß man ihn an einen aufsteigenden langen Vorschlag anhängt, und zwischen zwey Noten von gleichem Werthe, oder wenn die erste einen Punkt hat, setzt. Er wird von oben und von unten gemacht, und die erste Art durch dieses Zeichen ∾ und die andere Art mit dem Zeichen ∽ angedeutet. Wenn er frey angegeben wird, oder wenn eine kurze Note vorhergeht, so hat er nur drey kurze Noten, und die vierte ist die Hauptnote:

Er kann auch zwischen Noten, die mehr als eine Stufe von einander entfernt sind, angewendet werden:



Trift der Doppelschlag auf ein Versetzungszeichen, so muß es dazu geschrieben seyn. Steht das Versetzungszeichen über dem Zeichen des Doppelschlags, so kömmt es auf die erste Note:

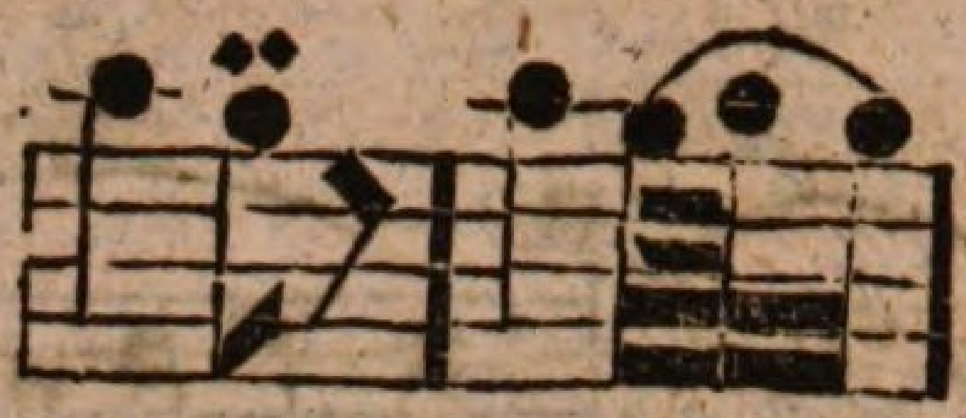
steht es unter demselben, so kömmt es auf die letzte Note:



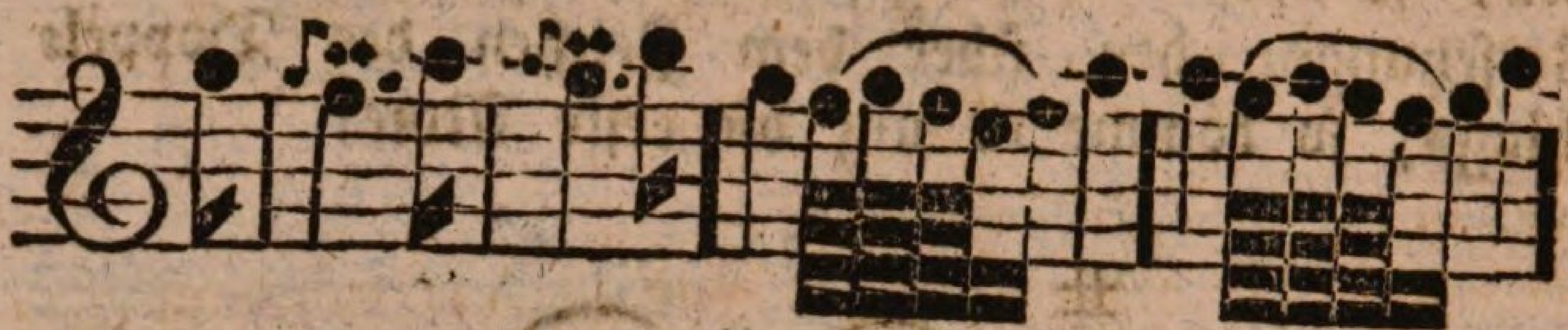
7) Der Pralltriller

ist eine Manier, die aus zwey, zuweilen aus vier kleinen Noten besteht, welche durch dieses Zeichen ⁓ angezeigt und entweder an einen abwärts steigenden Vorschlag:

oder an eine vorhergehende gute Note angehängt wird:



Diese Manier wird auch nach einem Vorschlag, bey einer Note, welche einen Punkt bey sich hat, gebraucht:

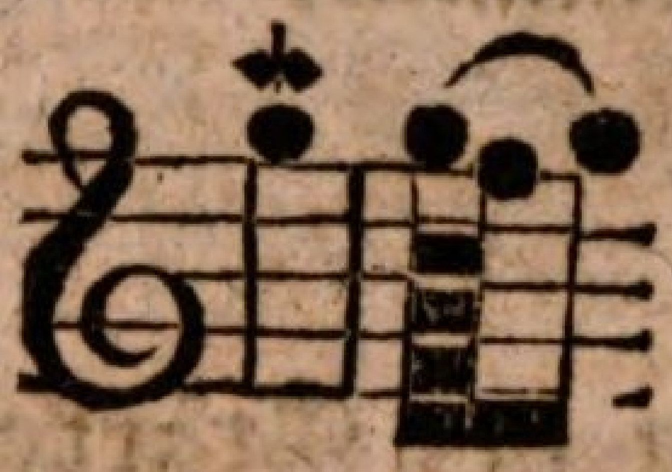


sie fällt in stufenweisen absteigenden geschwinden Gängen manchmal auf die gute, und zuweilen auch auf die schlechte Note, welches, besonders wenn schon etliche Gänge vorhergegangen sind, zur Veränderung eine sehr gute Wirkung macht. Diese Auszierung kann auch, sowohl auf eine gute als schlechte Note, frey angewendet werden, und diese Art heißt man einen **Schneller**, welcher durch kleine Noten angezeigt wird:

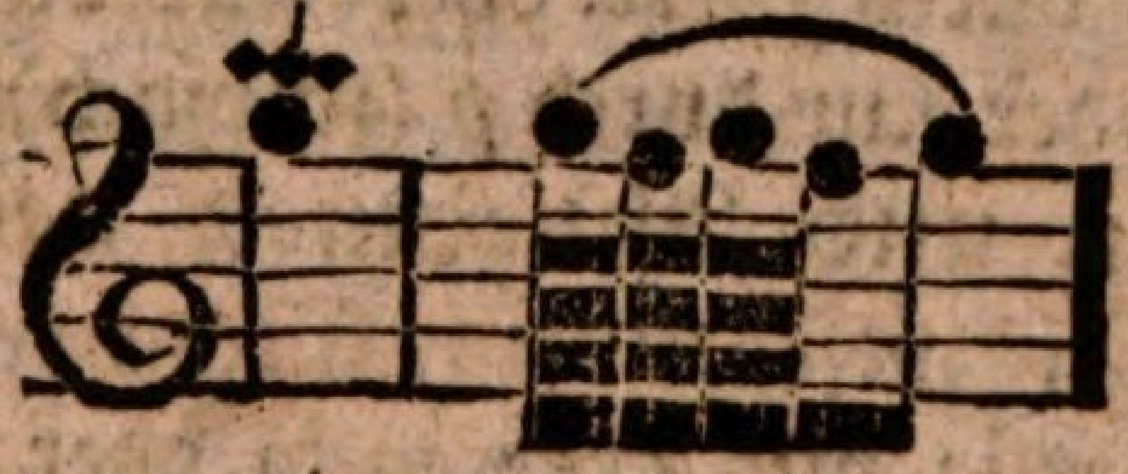
8) Der Mordant

besteht, wie der Pralltriller, auch aus zwey und vier kleinen Noten, aber umgekehrt; der Pralltriller fängt mit der Hauptnote an, nimmt die über ihr liegende zur durchgehenden und kömmt wieder

zur Hauptnote. Der Mordant fängt auch mit der Hauptnote an, nimmt aber die unter ihr liegende zur durchgehenden, und kömmt alsdann wieder zur Hauptnote. Er wird sehr geschwind gemacht, und das Gewicht fällt auf die Hauptnote. Er ist kurz oder lang, oder wie man sagt, einfach und doppelt, nach Beschaffenheit der Umstände. Der kurze mit dem Zeichen fällt mit der Note zugleich:

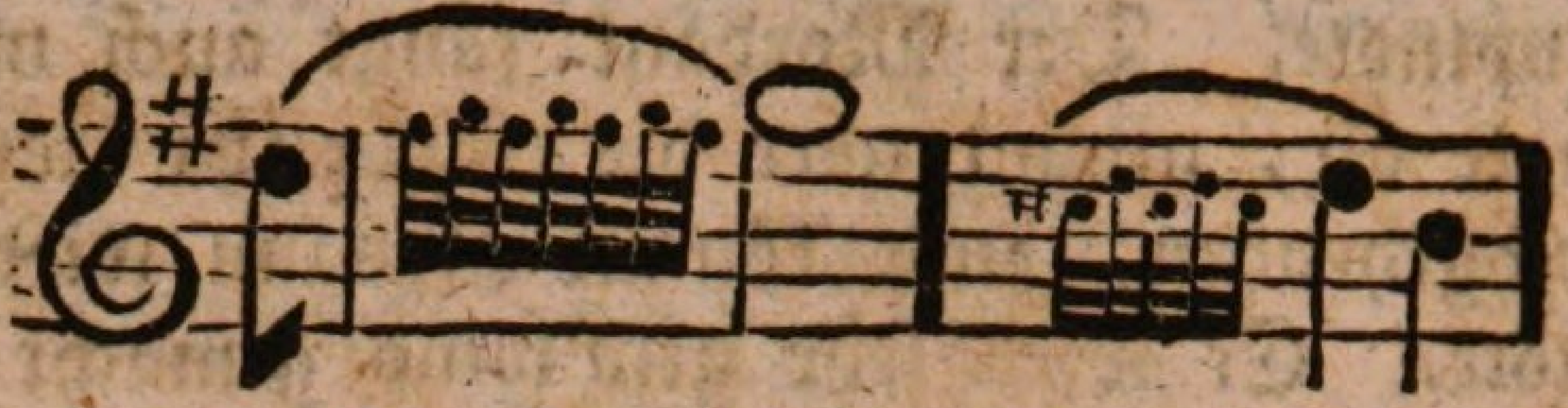


der lange mit dem Zeichen , welcher aus vier Noten besteht, nimmt seinen Werth von der Note, vor welcher er steht:



9) Das Battement

ist auch, wie der Mordant, kurz oder lang, und da das kurze wie der kurze Mordant gemacht wird, so braucht es hier keine fernere Erwähnung. Das lange Battement aber ist von dem langen Mordanten darinn unterschieden, daß es einen halben Ton unter der Hauptnote anfängt, da dieser seinen Anfang auf der Hauptnote nimmt:



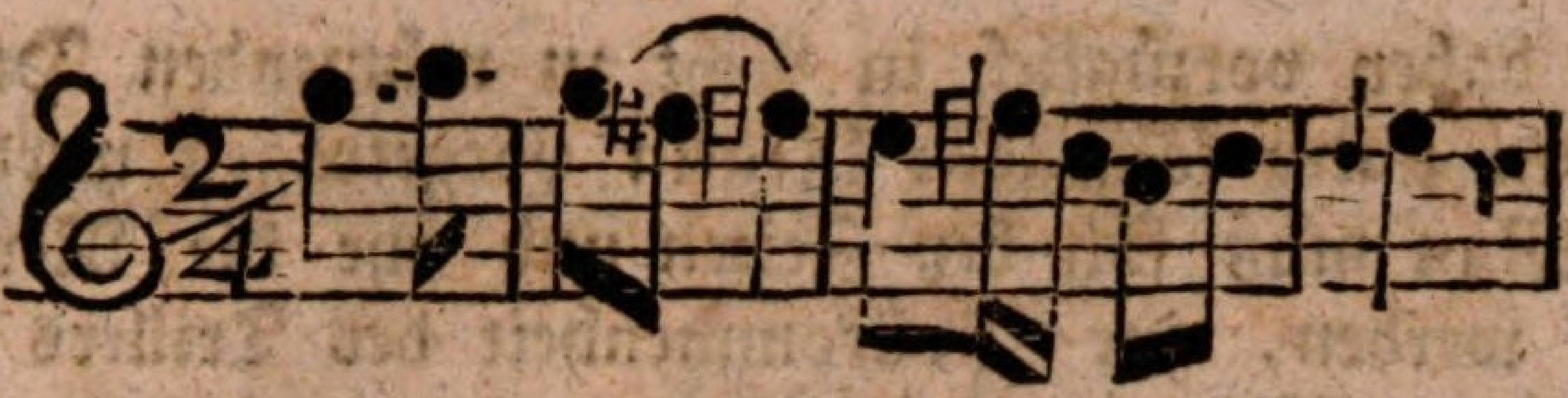
Es giebt noch eine Menge solcher Blümchen, als: Ribattuten, Gruppos, Tiraden, Halbzirkel, Ueberwürfe, Rückfälle, Schwärmer, Walzen 2c. 2c. Sie können aber hier weggelassen werden; es sind Subtilitäten, die den Anfänger nur verwirren.

10) Abwechslung der Stärke und Schwäche, Wachsen und Abnehmen des Tones.

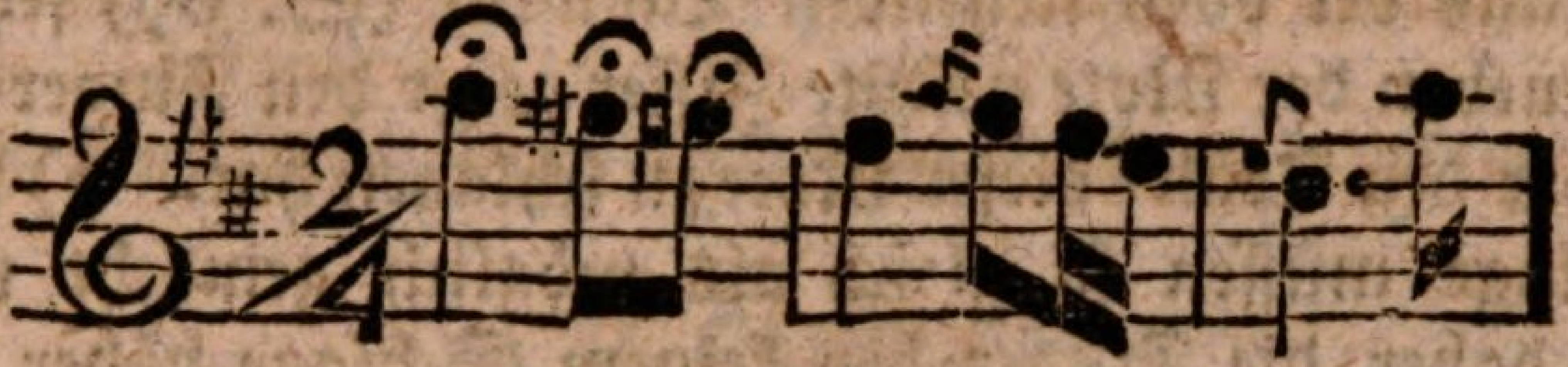
Stärke und Schwäche des Tones gehört hauptsächlich mit zum guten Vortrage, und daher auch unter die wesentlichen Auszierungen. Sie werden gewöhnlich durch *forte* oder nur durch *f* (stark) und mit *piano* oder nur durch *p* (schwach) angezeigt. — Das Wachsen und Abnehmen des Tones ist ebenfalls zu den wesentlichen Manieren zu zählen. Man zeigt das erste mit *crescendo* oder mit dem Zeichen <, das andere mit *diminuendo* oder mit diesem Zeichen > an, wie schon oben (Seite 35) gesagt worden ist.

11) Das Durchziehen

eines oder zweyer Töne geschieht auf der Flöte, wenn man den Finger nach und nach von einem Loche wegzieht oder darauf schiebt, oder von der Seite her nach und nach bedeckt und auf gleiche Weise öffnet:

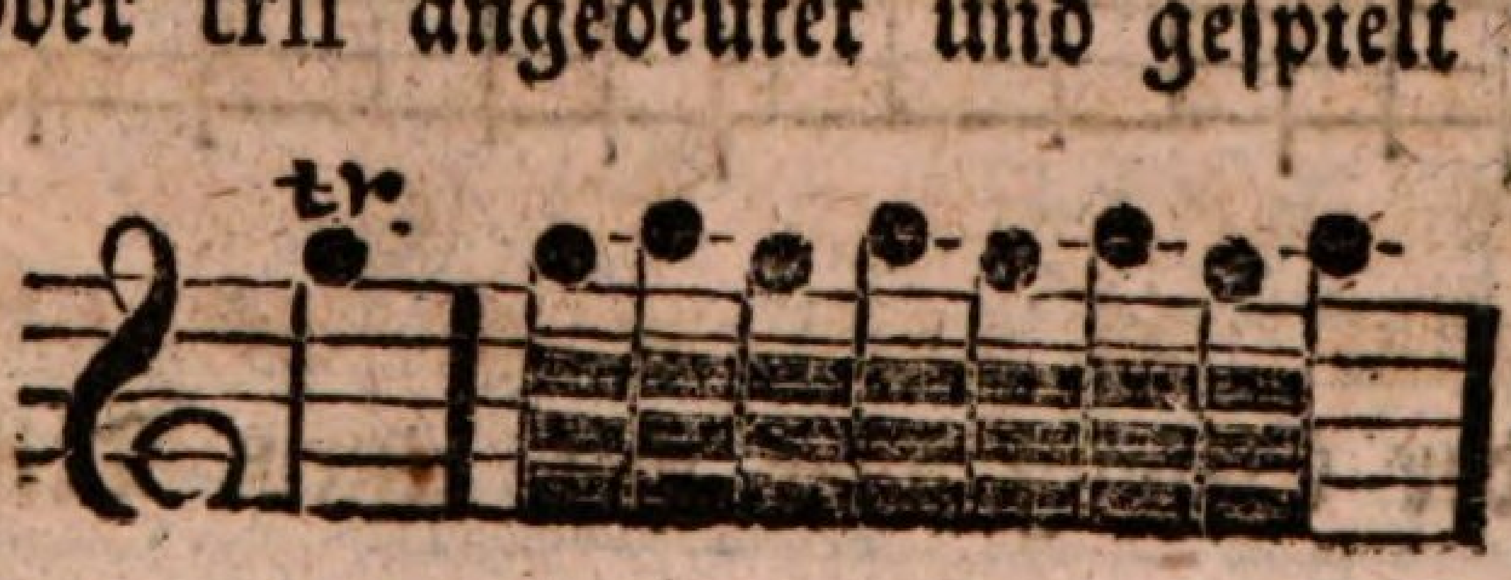


Man wendet dieses Durchziehen auch bey Fermaten an:

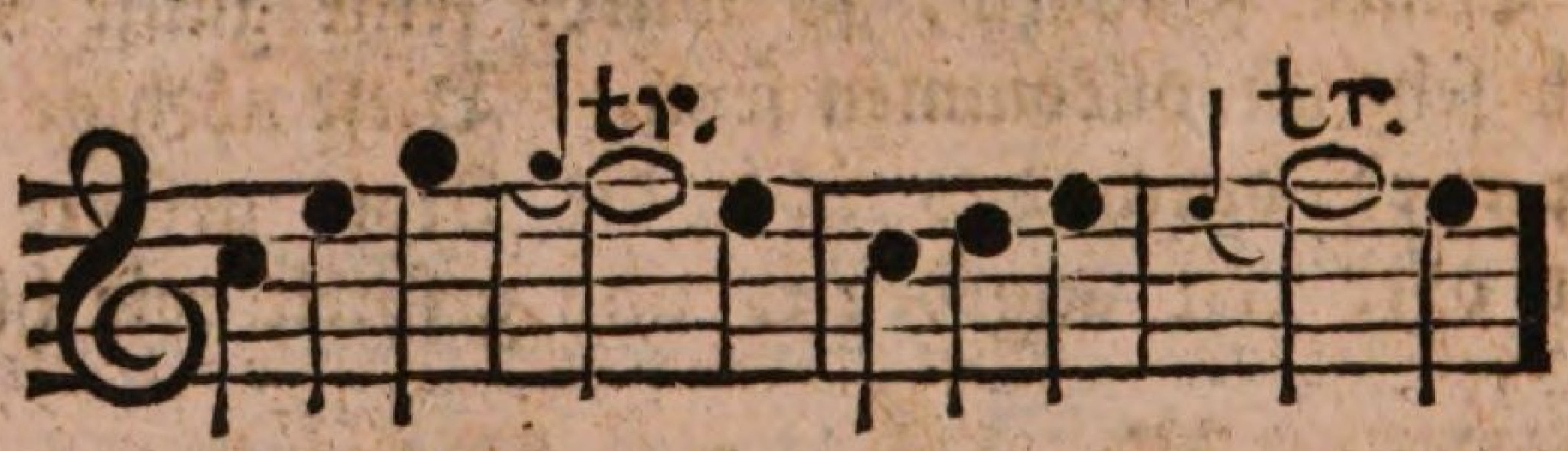


12) Der Triller

besteht aus einer gewissen Anzahl kleiner Noten, in welche die Note, über der das Zeichen des Trillers steht, verwandelt wird. Diese Anzahl kleiner Noten sind entweder um einen halben oder ganzen Ton verschieden; der erste fällt auf die Hauptnote, und der andere auf den darüber liegenden ganzen oder halben Ton, je nachdem es die Tonfolge, in der man spielt, verlangt. Der gute Triller besteht also allzeit entweder aus einem ganzen oder halben Tone, und ist zur Zierlichkeit im Singen oder Spielen eine von den wesentlichsten, aber auch eine von den schwersten Manieren. Wenn ein Instrumentist oder Sänger alle Geschicklichkeit besäße, welche der gute Geschmack in der Ausübung erfordert, könnte aber keinen Triller schlagen, so würde seine ganze Kunst dennoch sehr unvollkommen seyn. Diese nöthige Auszierung wird durch das über die Note gesetzte Zeichen tr oder trll angedeutet und gespielt wie hier:

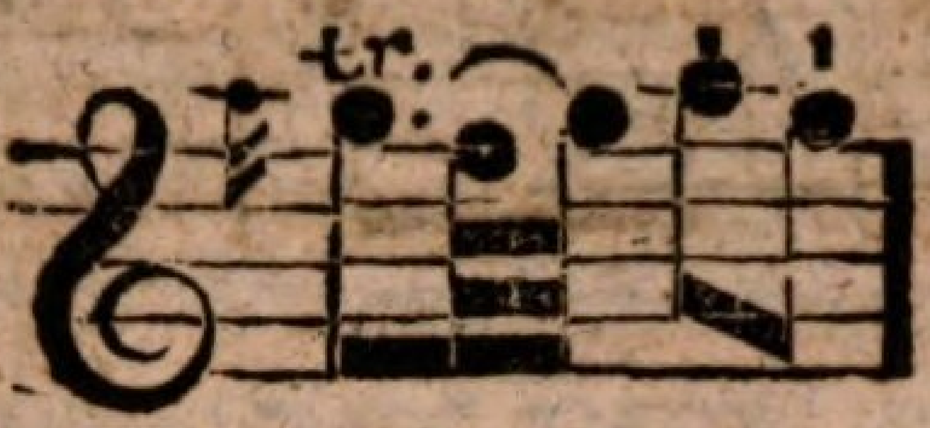


Die dabey vorzüglich in Acht zu nehmenden Dinge können unter folgenden Regeln vorgetragen werden. 1) Man muß sich bey Zeiten und ehe die Nerven steif werden, zur Vollkommenheit des Trillers gewöhnen. Man hat wohl zu merken, 2) mit was für einem Finger jeder Triller durch alle Tonleitern auf der Flöte geschlagen werden muß. Man kann dieß aus der oben stehenden Tablatur (S. 69) sehen. Die neben der Note gesetzte Ziffer zeigt den Finger an, welcher den Triller dieser Note zu schlagen hat. 3) Die Schläge müssen so gleich als möglich gemacht werden; daher die Finger bey keinem Schlage höher als bey dem andern aufzuheben sind, und sich nicht länger auf dem Instrumente als über demselben, und so umgekehrt, aufzuhalten haben, sondern die Zeit des Niederschlagens muß eben so lange als die Zeit des Aufhebens seyn. 4) Der Triller muß sich in Ansehung der Geschwindigkeit allzeit nach dem Zeitmaß des Stückes richten, welches, an Oertern, wo es stark schallet, niemals sehr geschwind seyn soll, damit sich die Töne nicht untereinander verschlagen. 5) Was den über der Hauptnote liegenden Ton betrift, so soll man sich nach der Tonart, in der man spielt, richten, welcher Ton dahin fällt, der wird auch zum Triller genommen. 6) Der Triller, wenn er in der Verbindung des Gesanges vorkommt, hängt immer an einem Vorschlage, von oben oder von unten, oder an einer vorhergehenden Note, welche des Vorschlags Stelle vertritt, z. B.

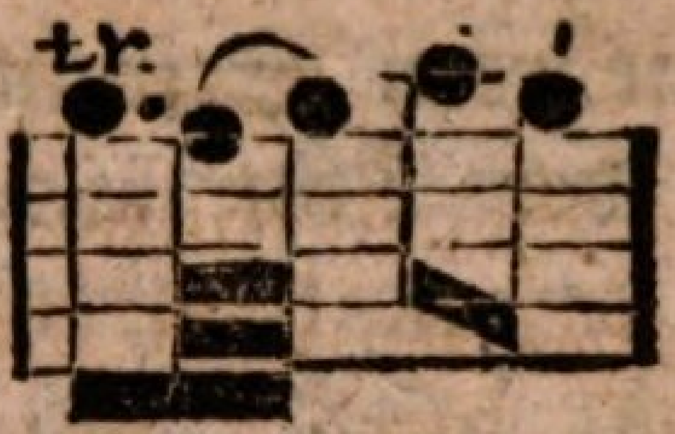


7) Fängt der Gesang aber mit einem Triller an,

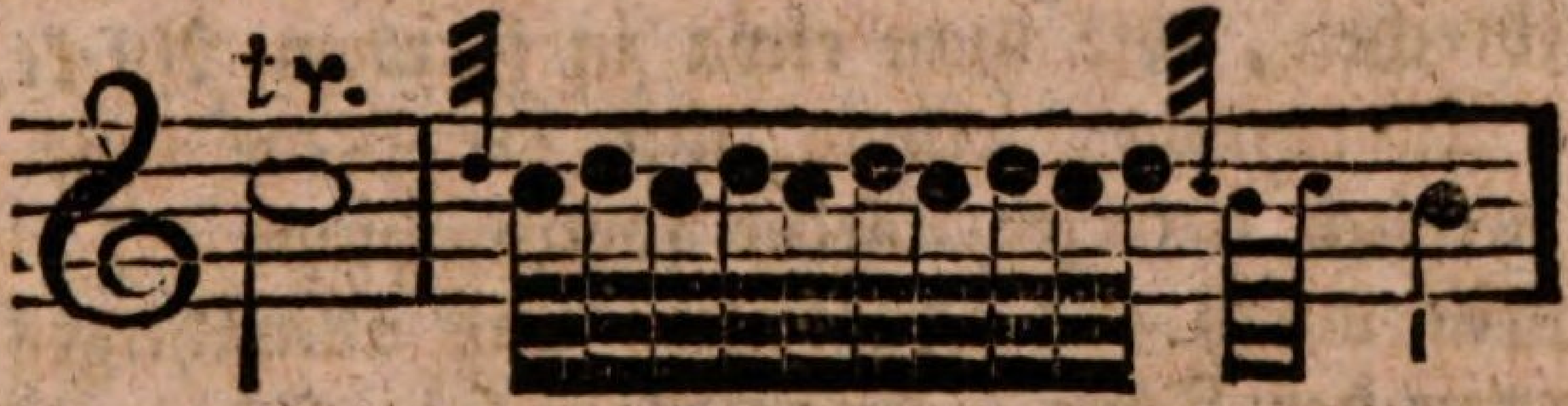
es sey im Anfange oder in der Mitte, so kann er auch einen, doch sehr kurzen, Vorschlag bekommen:



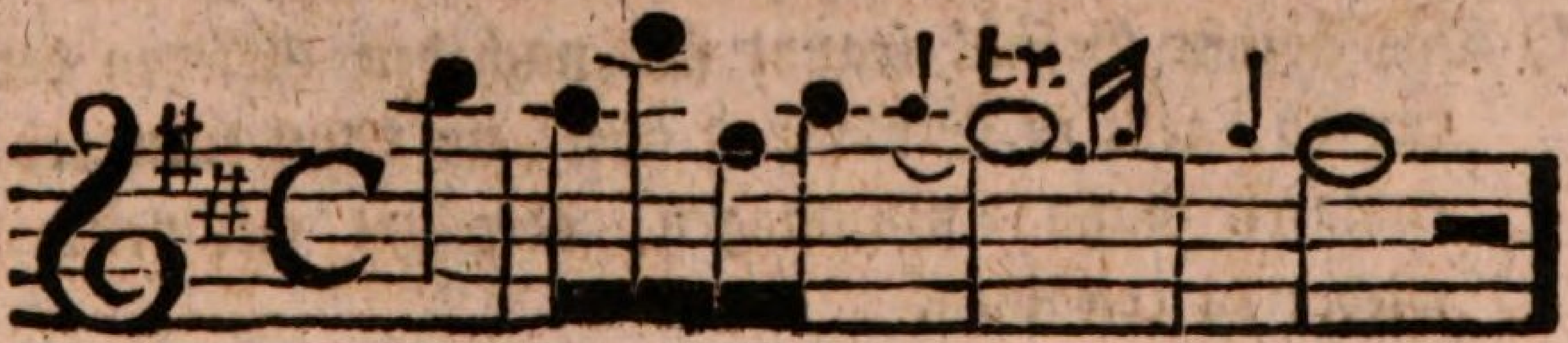
kann aber auch ohne Vorschlag gemacht werden:



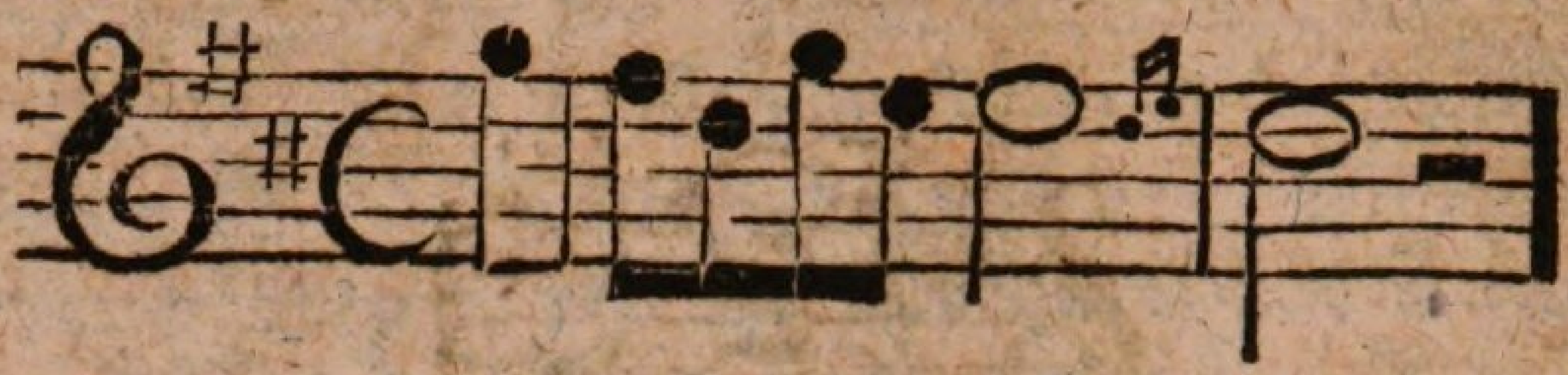
8) An jeden Triller werden am Ende zwey kleine Noten angehängt, davon die erste die einen ganzen oder halben Ton unter der Hauptnote liegende ist, und die zweyte die Hauptnote noch einmal berührt. Dieß nennt man den Nachschlag, welchen jeder Triller haben muß:



9) Nach dem Nachschlage des Trillers wird zuweilen, besonders bey Abschnitten, wenn es die Zeit erlaubt, zu der folgenden Note ein Vorschlag gemacht:



vor der Schlußnote aber niemals:



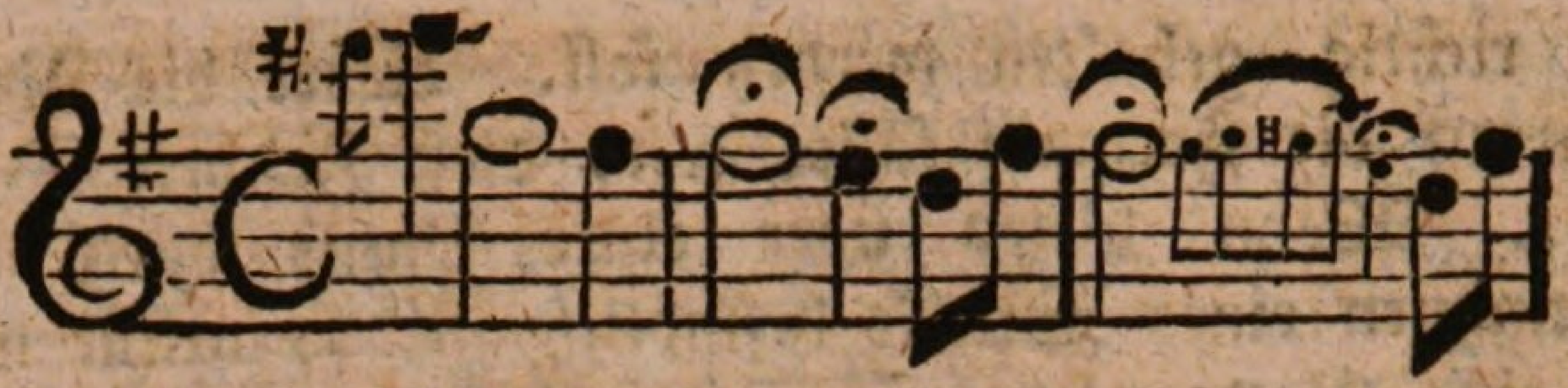
13) Die Fermate

ist in einer oder mehrern Stimmen eines Tonstücks eine Stelle, wo der Ton nach Belieben über die Geltung der Note angehalten, oder mit verschiedenen Verzierungen gedehnt wird. Sie ist von der größten Wichtigkeit in einem Tonstücke, indem sie sich nicht auf einzelne Ausdrücke, wie andere Verzierungen, sondern auf den ganzen Karakter desselben bezieht, und dient 1) den Ausdruck starker Leidenschaften an den Stellen, wo sie aufs höchste gestiegen sind, auch bey der Verwunderung, wie eine Ausrufung, zu unterstützen. Sodann dient die Fermate 2) den Gesang durch einen endlichen Ruhepunkt zu unterbrechen, wie man etwa in starkem Affekt, nach einer Ausrufung, etwas mit der Rede inne hält, um hernach heftiger wieder fortzufahren. *) Dieß geschieht durch das Aushalten und allmähliges Verstummen der Töne. Ein Accord auf dem Klavier und das Nachhalten desselben, bis alle Saiten verstummen, giebt die Regel zur Ausführung einer solchen Fermate. Hieraus sieht man schon, daß dieselbe für ein ganzes Orchester sehr schwer ist, wenn

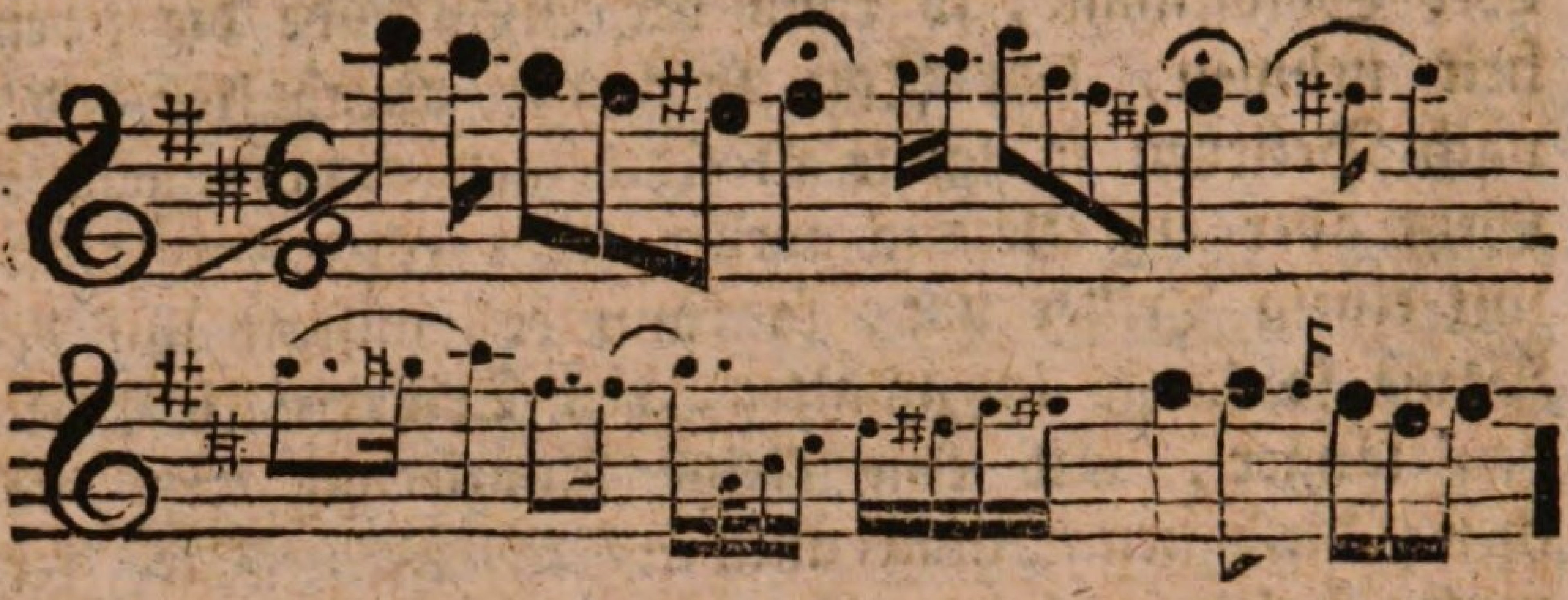
*) Das höchste Gefühl spannt sich nach den Gesetzen der Natur ab, geht in Schlaffheit über, um dann entweder einen ruhigern Gang einzuschlagen, oder um mit neuer Kraft wieder zu erwachen.

sie richtig gehalten werden soll. Ueber die Note, worauf die Fermate fällt, wird dieß Zeichen 𝄐 gesetzt. Wenn dieses über einer Pause durch alle Stimmen eines Stücks befindlich ist, so nennt man es eine Generalpause, und alle Stimmen schweigen so lange, als der Musikdirektor für gut findet. Steht es aber über einer Pause in einer Konzert- oder Solostimme, so kann der Ausübende die Freyheit nehmen, den Ton so lange anzuhalten oder nach Belieben so lange zu schweigen als ihm gefällt. Geht aber ein Gesang vorher, der einen Einschnitt mit einem Triller hat, so kann er, anstatt auf der Pause so lange innzuhalten, den Triller nach Belieben länger, und eine kleine Auszierung dazu machen; diese nennt man auch *ad libitum.* Die Fermaten haben mit den Kadenzen sehr viel Aehnliches, nur kommen erstere gewöhnlich in der Mitte und letztere zu Ende eines Stücks vor. Man bindet sich bey keiner von diesen Auszierungen an einen Takt, sondern sie sind ganz der freyen Fantasie des Spielers überlassen. Zuweilen steht die Fermate zu Anfange eines Satzes, aber man findet es selten.

Steht das Zeichen einer Fermate über einer langen Note, worauf eine Pause und alsdann ein neuer Gedanke, entweder in der nämlichen oder auch in einer andern Bewegung folgt, so wird auf dieser langen Note, welche mehrentheils die Quinte der Tonart, worinn man eben spielt, ist, ein wachsender und wieder abnehmender Triller, welcher mit einem Nachschlage sehr kurz abschnappt, so lang als es dem Solospieler gefällt, gemacht, und ehe man fortfährt, noch einige Zeit stille geschwiegen. Die Fermate kömmt auch im Rondeau vor, wo es zuweilen eine bloße Haltung:



zuweilen aber eine Einleitung zum Hauptsatze anzeigt:



Beyde sind gewöhnlich dem Ausführer überlassen.

Lange müssen dergleichen Einleitungen nicht seyn, man führt sonst den Zuhörer zu weit von der Hauptsache; auch müssen sich die Fortschreitungen des Gesanges auf die Regeln der Harmonie gründen, damit nicht falsche Fortschreitungen entstehen.

14) Von den Kadenzen.

Unter dem Worte Kadenz wird hier diejenige Auszierung verstanden, welche von einer konzertirenden Stimme beym Schlusse des Stücks über der vorletzten Note der Grundstimme, nämlich über der Quinte der Tonart, woraus das Stück geht, nach dem freyen Sinne und Gefallen des Ausführers gemacht wird. *) Tromlitz sagt: Eine Kadenz ist eine

*) Sonst versteht man unter Kadenz dasjenige, wodurch in dem Gesange das Gefühl des Endes oder auch blos einer Ruhestelle eines Abschnitts oder Einschnitts erweckt wird.

eine willkührliche der Hauptleidenschaft des Stückes oder des Satzes angemessene und überraschende Auszierung der von dem Schlußtriller mit einem Haltungszeichen befindlichen Note; oder: es ist ein künstlicher, zierlicher, überraschender Uebergang von der mit dem Haltungszeichen versehenen Note zum Schlußtriller. *) Die Kadenzen sind **zweyerley**, entweder mit **einer** Stimme, oder mit zwey Stimmen. Wir reden zuerst von den einstimmigen. Diese werden, wie schon gesagt, am Schlusse eines Stücks gebraucht; man wendet sie aber auch an, wenn man ein Instrument in die Hand nimmt, um dessen Güte oder den Ansatz darauf zu probiren. **Bestimmte Regeln** können über die Kadenzen **keine** gegeben werden. Es würde auch schwer fallen, Gedanken, die willkührlich sind, die keine förmliche Melodie ausmachen dürfen, zu welchen keine Grundstimme Statt findet, und die gleichsam nur als ein Ungefähr klingen sollen, in Regeln einzuschliessen. Doch kann man dabey Folgendes merken: 1) Wenn die Absicht der Kadenz, die Zuhörer noch einmal bey

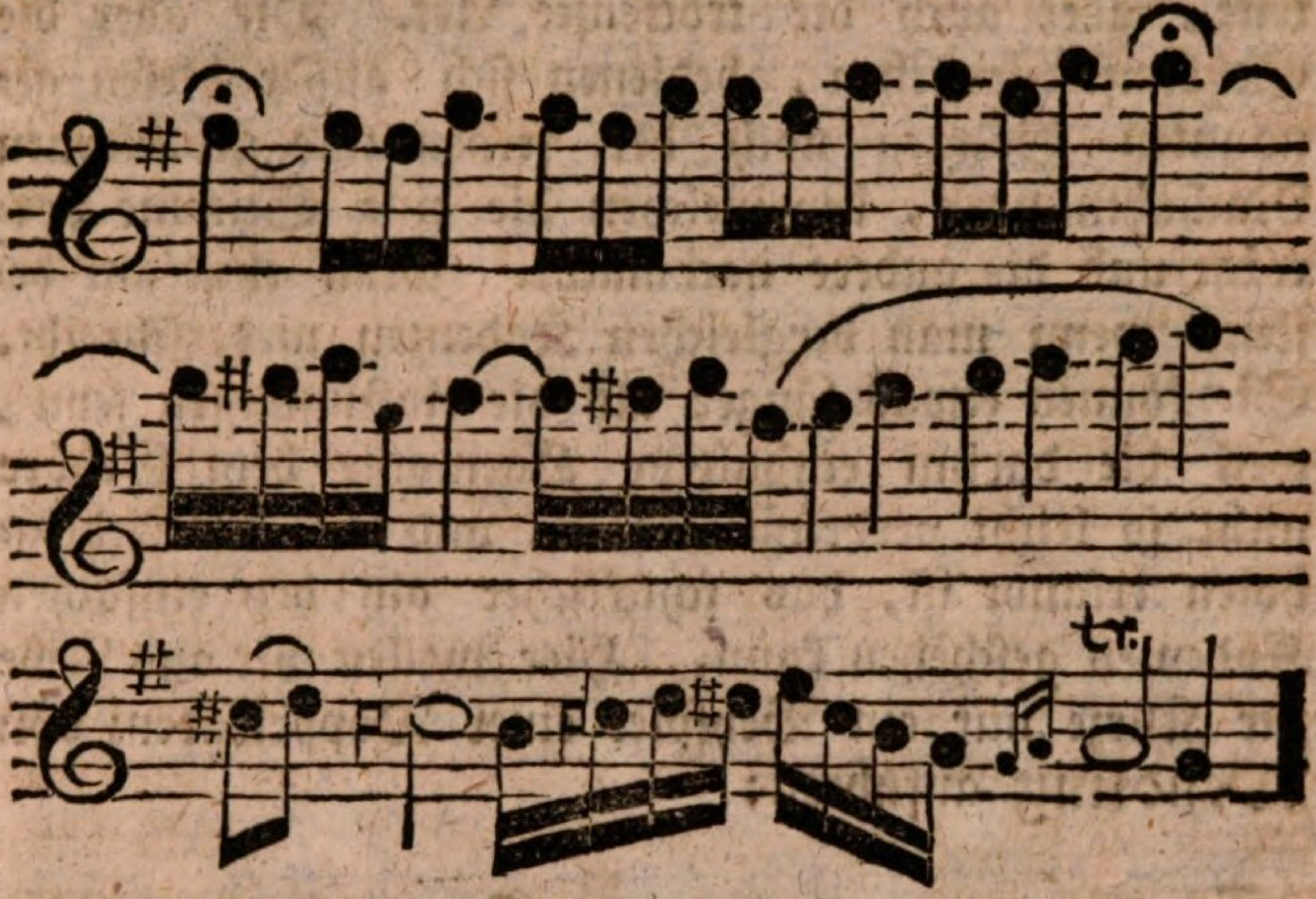
*) In den alten Zeiten, sagt Hr. Agricola, wurden die Hauptschlüsse nur so ausgeführt, wie sie, dem Takte gemäß, geschrieben werden; auf der mittelsten Note wurde ein Triller gemacht. Hernach fieng man an, auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche Auszierung anzubringen, wenn nämlich, ohne den Takt aufzuhalten, Zeit dazu war. Darauf fieng man an, den letzten Takt langsamer zu singen, und sich etwas aufzuhalten. Endlich suchte man diese Aufhaltung durch allerhand willkührliche Passagen, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz was nur für Figuren in den Stimmen auszuführen möglich sind, auszuschmücken. — Diese werden jetzt vorzugsweise Kadenzen genannt. Sie sollen zwischen den Jahren 1710 und 1716 ihren Ursprung genommen haben.

dem Ende unvermuthet zu überraschen und noch einen besondern Eindruck in ihren Gemüthern zurück zu lassen, erreicht werden soll, so muß sie aus den Hauptaffekten des Stückes fliessen und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Klauseln und Gedanken, die im Stücke enthalten waren, in sich fassen. 2) Verschiedenheit und Abwechslung der Figuren ist sehr nöthig, damit sie nicht zu sehr nach dem Takte klingen. 3) Das Gefühl muß den Gang, den Zusammenhang und die Verschiedenheit der Figuren ordnen, damit ihr Innhalt nicht leer, das Gleichförmige vermieden, und das Ohr durch neue Erfindungen öfters überrascht werde. 4) Auch die Intervallen müssen richtig und nach den Regeln der Setzkunst behandelt, und beym Ausweichen *) nur die verwandten Töne berührt werden. 5) Eine Kadenz auf einem Blasinstrument sollte zwar in einem Athem gemacht werden können; allein man kann sich auch Gelegenheit zum Athemholen verschaffen, wenn man den Gesang und die Figuren der Passagen darnach einrichtet. Dieß geschieht entweder durch kleine Pausen oder kurz abgesetzte Noten, wo man allzeit so viel Zeit gewinnt, Athem zu nehmen. Man kann sich auch der Mittel bedienen, die man überhaupt beym Athemholen zu beobachten hat.

Aus folgendem Beyspiele wird man den Gang und die Einrichtung der Kadenzen wahrnehmen können. Es enthält eigentlich viererley Figuren, und obgleich die erste viermal wiederholt ist, so wird sie doch angenehm klingen, weil einzelne Figuren sich füglich öfter als zusammengesetzte wiederholen lassen; auf dem gleich darauf kommenden d kann man nach Belieben verweilen, indem man den Ton wachsen läßt; die folgenden Sechs-

*) Ausweichen heißt in der Musik: aus dem Tone, worinn man eine Zeitlang den Gesang und die Harmonie geführt hat, in einen andern Ton übergehen.

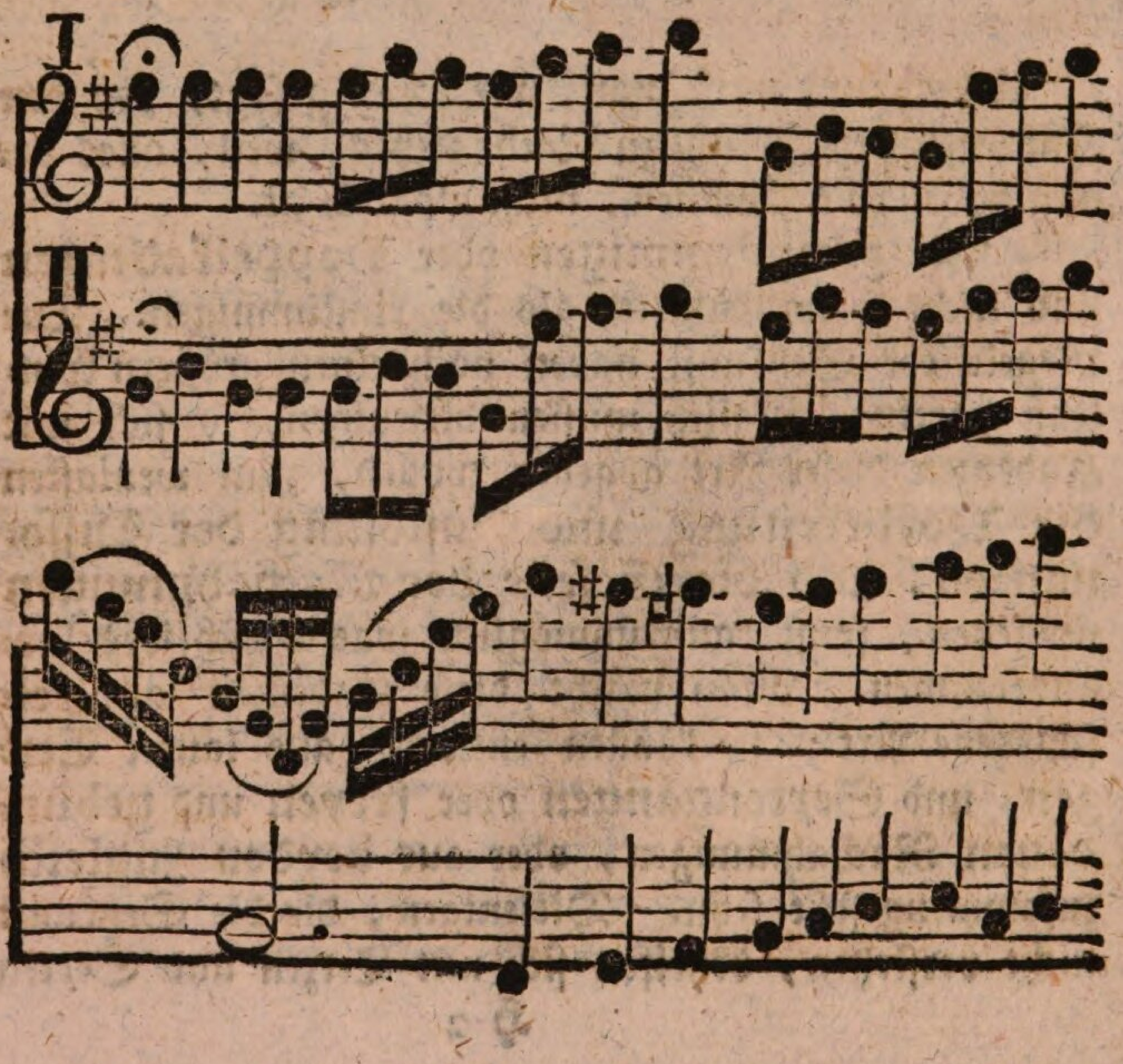
zehntel-Noten werden ein wenig langsamer gemacht; weder als Viertel noch als Achtel sollen die sechs nacheinander kommenden Viertelnoten gespielt werden, sondern man trachte ihnen eine Bewegung zwischen beyden zu geben:

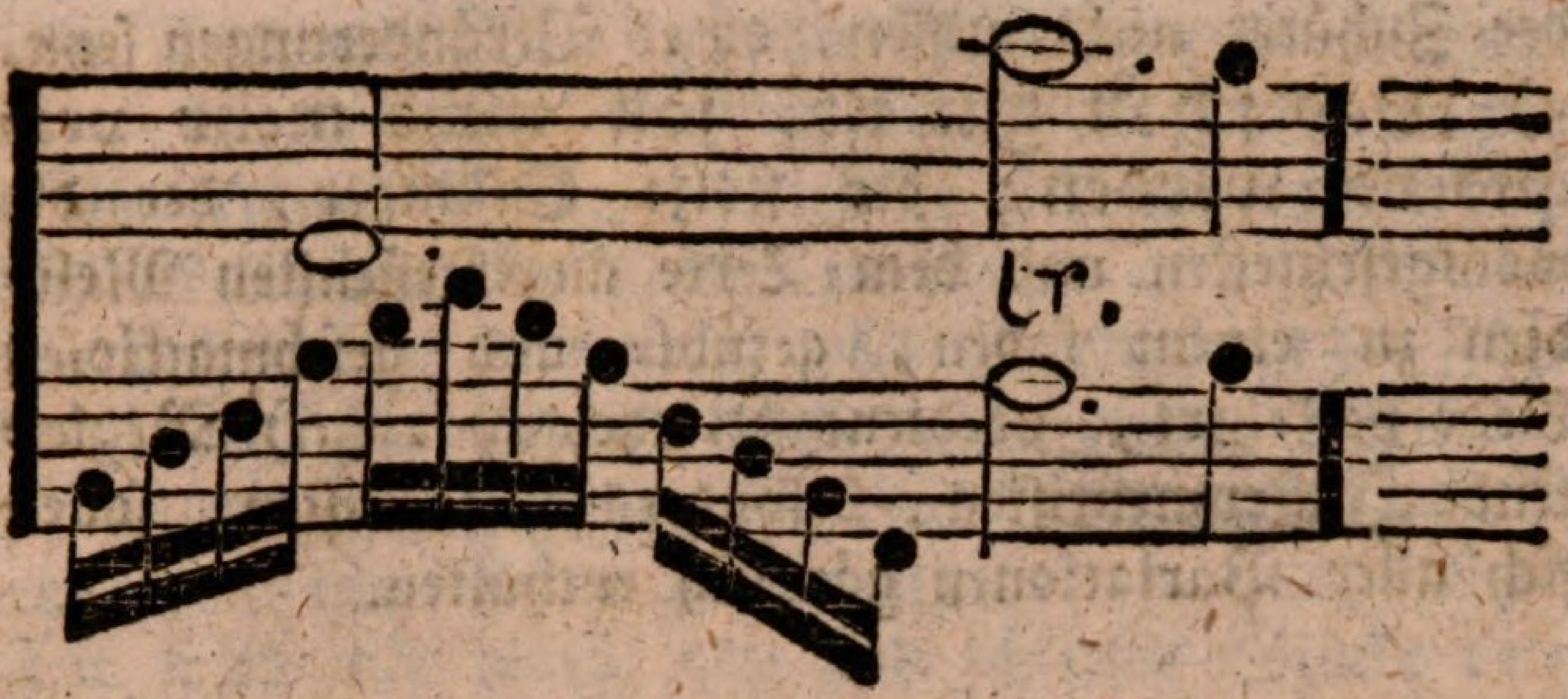


Ueberhaupt muß man, wie schon gesagt, bey den Kadenzen sein Gefühl zu Rathe ziehen, weil, alles genau dabey zu bestimmen, nicht möglich ist.

Die zweystimmigen oder Doppelkadenzen sind nicht so willkührlich als die einstimmigen. Die Regeln der Setzkunst haben noch einen größern Einfluß darein; folglich müssen diejenigen, so sich mit Kadenzen dieser Art abgeben wollen, zum wenigsten die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, und die Gesetze der Nachahmungen verstehen, sonst kann unmöglich was Gescheides herauskommen. Man macht diese Kadenzen auf verschiedene Art; sie können entweder aus lauter Terzen- und Sextengängen oder freyen und gebundenen Nachahmungen, oder aus beyden zugleich zusammengesetzt seyn. Diejenigen, die die Setzkunst nicht verstehen, behelfen sich mit Terzen und Sexten

in gleichen fortschreitenden Noten, Rückungen, Trillern und untermischten kleinen Pausen, oder während daß die eine Stimme hält, die andere einige Noten darüber und darunter, und zwar ohne Nachahmung macht. Dieses ist die alltägliche und leichteste, aber auch die trockenste Art. Die aber die Setzkunst verstehen, bedienen sich ausser diesen genannten Gängen noch der freyen und gebundenen Nachahmungen, bey welchen die eine Stimme vorträgt und die andere nachmacht. Man thut am besten, wenn man dergleichen Kadenzen niederschreibt. Sie können etwas länger als die einstimmigen seyn, weil die darinn enthaltene Harmonie dem Gehöre nicht so leicht verdrüßlich fällt, und auch das Athemholen erlaubt ist, das schicklicher als bey einfachen Kadenzen geschehen kann. Hier wollen wir aus Liebe zur Kürze nur ein Beyspiel einer Doppelkadenz von Wendling anführen:





i) Von den willkührlichen Manieren und Auszierungen.

Manieren, welche ſimple Intervalle oder einen einfachen Geſang nach den Gründen der Harmonie auf eine der Sache angemeſſene gute und ſchickliche Art verändern, werden willkührliche Auszierungen oder Manieren genannt. Dieſe Auszierungen und Veränderungen erſtrecken ſich ins Unendliche. Hier könnte zwar eine Anleitung gegeben werden, wie man bey den meiſten und allgemeinen Intervallen über ſimple Noten auf vielerley Arten, ohne wider die Harmonie der Grundſtimme zu handeln, Veränderungen machen könne; allein dieß würde unſern vorgeſetzten Plan zu ſehr überſchreiten. Wir wollen alſo nur folgende allgemeine Regeln angeben, welche man ſich über dieſen Muſikpunkt merken kann: 1) Ohne die Setzkunſt zu verſtehen iſt es immer beſſer, die Erfindung des Komponiſten ſeiner eigenen vorzuziehen. 2) Bey allen Veränderungen iſt darauf zu ſehen, daß die Hauptnoten, worüber man die Veränderungen macht, nicht verdunkelt werden. 3) Luſtige und freche Veränderungen müſſen in keine traurige und modeſte Melodie eingemengt werden. 4) Die Veränderungen müſſen erſt dann unternommen werden, wenn der einfache Geſang ſchon gehört worden iſt, ſonſt kann

der Zuhörer nicht wissen, ob es Veränderungen seyn. 5) **Was schon gut ist, soll nicht mehr verändert werden**; der stolze Stümper, der die wohlgesetztesten und dem Texte angemessensten Melodien zu einem faden, gefühl- und geschmacklosen Liede verketzert, verdient Verachtung. 6) Begleitende Instrumentisten, besonders Ripienisten, sollen sich aller Variationen gänzlich enthalten.

k) Noch besondere Erinnerungen für Musik-Anfänger.

Anstatt dem Musikanfänger alles schon einmal Gesagte hier noch einmal zu wiederholen *), wollen wir dem Wunsche: **daß er alles bisher Erwähnte mit Lust und Liebe fleißig und mit Beharrlichkeit durchstudiren möge**, noch folgende wohlgemeynte Erinnerungen beyfügen: 1) Für einen Anfänger ist es nöthig, daß er zur Uebung des Ansatzes der Zunge und der Finger Anfangs nur ganz kleine leichte Stücke wähle, damit das Gedächtniß nicht mehr beschwert werde, als die Zunge und die Finger. 2) Vor der Zeit muß man sich nicht mit galanten Stücken, oder gar mit dem Adagio abgeben. 3) Es ist Verwegenheit und ein Beweis von unzeitiger Ruhmbegierde, wenn ein Anfänger, ehe er sich noch eine Sicherheit im Takte und Notenlesen zuwege gebracht hat, sich öffentlich will hören lassen. 4) Bey Ausübung der Duetten, Trio rc., welche sich für den Anfänger am besten schicken, wird es sehr nützlich seyn, wenn er wechselsweise bald die erste, bald die zweyte Stimme spielt. Durch das Secundiren lernt er den Vortrag seines Meisters am besten nachahmen, und gewöhnt sich nicht an das Auswendiglernen, welches am Noten-

*) Wie es Quanz, Tromlitz und Schlegel thun.

lesen hinderlich ist. 5) Ein Anfänger muß trachten, so viel gute Musiken anzuhören, als er nur immer kann. Hiedurch wird er sich den guten Geschmack in der Musik sehr erleichtern und sonst noch hin und wieder profitiren. 6) Glücklich ist der Zögling, dem sein Musikmeister lauter gute Musikalien zur Uebung giebt, die dem Instrumente gemäß und von den besten Komponisten sind. Wie viele Zeit wird oft durch alte und schlechte Stücke verdorben, die dann manchmal noch von unmoralischen Lehrern den unwissenden Schülern aufgeschwatzt werden, und theuer bezahlt seyn müssen! Auch leidet die Bildung des guten Geschmacks durch solche schlechte alte Sachen sehr darunter Noth. Endlich 7) bitten wir noch den Anfänger, daß er alles, was er spielt, es mögen geschwinde Passagen im Allegro oder Manieren im Adagio oder andere Noten seyn, **deutlich und rund** vorzutragen sich mit Beharrlichkeit befleißige, niemals über die Noten mit Flüchtigkeit wegstolpere, niemals zwey statt einem Finger aufhebe oder niederlasse, und niemals die Töne verschlucke, sondern daß er immer Acht gebe, daß jede Note durch das ganze Stück nach ihrer wahren Geltung und nach dem rechten Zeitmaß gespielt werde.

Fünfter Abschnitt.

Vom Vortrage in der Musik. *)

a) Vom Vortrage überhaupt. b) Im Allegro. c) Im Adagio.

a) Vom Vortrage in der Musik überhaupt.

Vortrag ist das, wodurch ein Tonstück hörbar wird. Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute oder schlechte Wirkung ab, die ein Stück auf den Zuhörer macht. Ein mittelmäßiges Stück kann durch einen guten Vortrag sehr erhoben werden; hingegen kann ein schlechter Vortrag auch das vortreflichste Stück so verunstalten, daß es unkennbar, ja unausstehlich wird. Da die Musik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem Ohre mitgetheilt werden kann, und der Tonsetzer bey Verfertigung eines Stücks allzeit auf den Vortrag desselben Rücksicht nimmt, und

*) Siehe J. G. Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel „Vortrag" II. Band. S. 1247 — 1258.

dann voraussetzt, daß es gerade so, als er es gedacht und empfunden hat, vorgetragen werde; so ist **die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der praktischen Musik, aber auch die allerschwerste**, weil sie gar viele Fertigkeiten voraussetzt, und die höchste Bildung des Virtuosen *) zum Endzwecke hat. Jede Gattung von Tonstücken verlangt eine ihr eigene Art des Vortrags, die wieder in Ansehung des Vortrags der Hauptstimme und der Begleitungsstimme unterschieden ist. Es verhält sich mit dem Vortrage einer Hauptstimme wie mit dem Vortrage der Rede. Derjenige, der blos die vorgeschriebenen Noten liest, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takte singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der blos deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrage ein Wohlgefallen findet, verräth eine gemeine und ungebildete Seele. Zuhörer von Geschmack und Empfindung haben davor einen Eckel. Jedes gute Tonstück besteht, wie die Rede, aus Phrasen, Perioden und Accenten; ausserdem hat es ein bestimmtes Zeitmaß, nämlich den Takt; diese Stücke müssen im Vortrage fühlbar gemacht werden, ohne dieß bleibt es dem Zuhörer unverständlich. Daher ist Deutlichkeit das erste, was bey dem guten Vortrage zu beobachten ist. Dann kömmt der Ausdruck und Charakter des Tonstücks in Betrachtung; ein anderes ist ein fröhliches, ein anderes ein pathetisches

*) Virtuosen sind Leute, die aus guten Instrumenten den besten Ton herauszuziehen wissen, die so viele Fertigkeit auf ihrem Instrumente erlangt haben, daß sie alle vorliegenden Stücke nach dem Takte, mit richtigen Accenten und nach dem Sinne des Komponisten vortragen können.

oder trauriges Stück; ein anders ein Lied aus einer Opernarie; ein Tanzstück oder ein Solo; jedes verlangt einen ihm angemessenen Vortrag; daher wird zu der Deutlichkeit des Vortrags noch Ausdruck erfordert. Endlich verlangt der Geschmack Zierrathen, in so fern sie sich zu dem Charakter und Ausdruck des Stücks schicken; daher muß in den Vortrag gewisser Stücke noch Schönheit oder Zierlichkeit kommen. Dieses sind die drey Haupteigenschaften des guten Vortrags. Hier fällt man nun ganz natürlich auf die Frage: In was bestehen solche und was wird dazu erfordert?

a) Zur Deutlichkeit des Vortrags gehört überhaupt:

1) daß man Hauptsachen von Nebensachen gehörig unterscheide, und jeden Theil des Gegenstandes in das dem Grade seiner Wichtigkeit angemessene Licht stelle.

2) Daß man die Taktbewegung oder das Zeitmaß des Stücks treffe.

3) Daß jeder Ton rein und distinkt angegeben werde.

4) Daß die Accente des Gesangs fühlbar gemacht werden.

5) Daß die Einschnitte aufs deutlichste und richtig markirt werden.

6) Daß man im Takt bleibe. Nichts ist dem Zuhörer anstößiger als unregelmäßiger Gang des Taktes.

7) Daß die Zeichen, womit der Tonsetzer den Vortrag einzelner Noten oder Sätze bezeichnet, aufs genaueste beobachtet werden.

b) Der Ausdruck besteht in der vollkommenen Darstellung des Charakters eines Stücks. Sowohl das Ganze, als jeder Theil desselben, muß gerade in dem Tone, Geist, Affekt und in demselben Schatten und Licht, worinn der Tonsetzer es gedacht und

gesetzt hat, vorgetragen werden. **Ausdruck und Takt ist die Seele der Musik**; ohne diese ist sie nur ein angenehmes Spielwerk; durch diese wird sie zur nachdrücklichsten Rede, die unwiderstehlich auf das Herz wirkt. Der Ausdruck ist es, der dem Vortrage erst das wahre Leben giebt, und das Stück zu dem macht, was es seyn soll. So lange dieser in dem Vortrage fehlt, und wenn er noch so deutlich ist, bleibt doch der Zuhörer von Geschmack und Empfindung, kalt und ungerührt. Durch den Ausdruck allein unterscheidet sich bey dem Vortrage des nämlichen Stücks der Meister von seinem Schüler, und der große Virtuose von dem mittelmäßigen. Die Mittel, wodurch der Ausdruck im Vortrage überhaupt erhalten wird, sind diese:

1) Die richtigste Bewegung. Ohne diese kann das Stück unmöglich den völligen Ausdruck des Tonsetzers gewinnen. Es ist daher eine Hauptsache, die Bewegung genau zu treffen.
2) Die dem Charakter und Ausdruck des Stücks angemessene Schwere und Leichtigkeit des Vortrags, und
3) die gehörige Stärke und Schwäche desselben.

Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler, wenn er die übrigen Fertigkeiten besitzt, seinem Vortrage Ausdruck giebt, faßt die einzige Regel in sich: **Er muß sich in den Affekt des Stücks hineindenken.** Nur alsdann, wenn er den Charakter des Stücks wohl begriffen, und seine ganze Seele von dem Ausdrucke desselben durchdrungen fühlt, wird er von diesen Mitteln zu seinem Endzwecke und tausend andern Subtilitäten, wodurch der Ausdruck oft noch über die Erwartung des Tonsetzers erhöht wird, und die unmöglich zu beschreiben sind, Gebrauch machen; sie werden sich ihm während des Spielens oder Singens von selbst darbieten. Er wird die Noten so ansehen, wie der

gerührte Redner die Worte; nicht in so fern sie Zeichen von den Tönen sind, die er hörbar machen soll, sondern in so fern eine Anzahl derselben ihm ein Bild von diesem oder jenem Ausdrucke darstellt, den er fühlt, und den er seinen Zuhörern eben so empfindbar machen will, als er es ihm selbst ist. Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird sogar, wo es zur Verstärkung des Ausdrucks dient, eilen oder schleppen; sein Instrument und seine Kehle wird in einem traurigen Adagio lauter klagende Töne und Fortschreitungen hören lassen, und ein fröhliches Allegro in jedem Tone Freude verkündigen.

Welchen Zuhörer von Gefühl wird ein solcher Vortrag eines ausdrucksvollen Stücks nicht unwiderstehlich fortreissen? Ein solcher Vortrag ist es, der auch oft mittelmäßigen Stücken Kraft und Ausdruck giebt. Aber leider ist er höchst selten.

c) Die Schönheit, als die letzte Eigenschaft des guten Vortrags, ist zum Theil schon in jedem Vortrage, der Deutlichkeit und Ausdruck hat, inn begriffen; denn, wer wird einem solchen Vortrage alle Schönheit absprechen? Sie macht aber eine besondere Eigenschaft des Vortrags aus, in so fern sie 1) auf gewisse von der Deutlichkeit und dem Ausdrucke unabhängige Annehmlichkeiten abzielt, die dem Vortrage überhaupt einen größern Reiz geben, oder 2) in so fern sie Verzierungen in der Melodie anbringt, die dem Charakter und Ausdrucke des Stücks angemessen sind, und wodurch die Geschicklichkeit desjenigen, der ein Stück vorträgt, in ein größeres Licht gesetzt wird. Die Annehmlichkeiten der erstern Art sind:

1) Ein schöner Ton des Instruments oder der

Stimme, der, wie eine klare Aussprache in der Rede, den Vortrag ungemein verschönert. Der schönste Ton aber ist nur der, der in allen Schattirungen des Forte und Piano gleich klar und helle bleibt.

2) Eine Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrags durchs ganze Stück. Der Künstler thut weit besser, solche Stücke vorzutragen, denen er völlig gewachsen ist, als solche, die er nur mit Anstrengung aller seiner Kräfte gut vorzutragen im Stande ist. Zu geschweigen, daß er nicht allzeit gleich aufgelegt, oder auch wohl furchtsam seyn kann, wodurch er leicht alles verderben könnte; so ist überhaupt ein völlig ungezwungener Vortrag jedem Zuhörer so angenehm, daß er weit lieber ein leichteres Stück so, als ein schweres mit Mühe vortragen hört. Er faßt überdem in dem ersten Falle einen höhern Begriff von der Geschicklichkeit des Künstlers, weil er aus der Leichtigkeit seines Vortrags auf seine übrigen größern Fertigkeiten schließt, als in dem andern, wo er bald bemerkt, daß seine Kräfte sich nicht weiter erstrecken.

3) Kann zu diesen Annehmlichkeiten des Vortrags eine anständige Stellung oder Bewegung des Körpers gerechnet werden. Es ist höchst unangenehm, wenn man den Mann, der uns durch seine Töne bezaubert, nicht ansehen darf, ohne zu lachen oder unwillig zu werden. Nach dem Beyspiele des großen Joh. Seb. Bachs gar keine Bewegung des Körpers machen, ist hölzern. Um sie aber passend anzubringen, dazu gehört sorgfältiges Studium der Mimik, um die Leidenschaften gehörig auszudrücken.

Diese Annehmlichkeiten gehen den Vortrag überhaupt an, und sind bey allen Stücken und von al-

lem und jeden Charakter und Ausdruck von gleicher Erheblichkeit. Ganz anders verhält es sich mit den Annehmlichkeiten der zweyten Art, nämlich den Verzierungen und Veränderungen ganzer Sätze; diese können nur in zärtlichen, gefälligen und muntern Stücken, wo sie wirklich zur Verschönerung des Ausdrucks dienen, angebracht werden; wovon im vorigen Abschnitte §. h u. §. i schon weitläufig gehandelt wurde.

b) Vom Vortrage im Allegro.

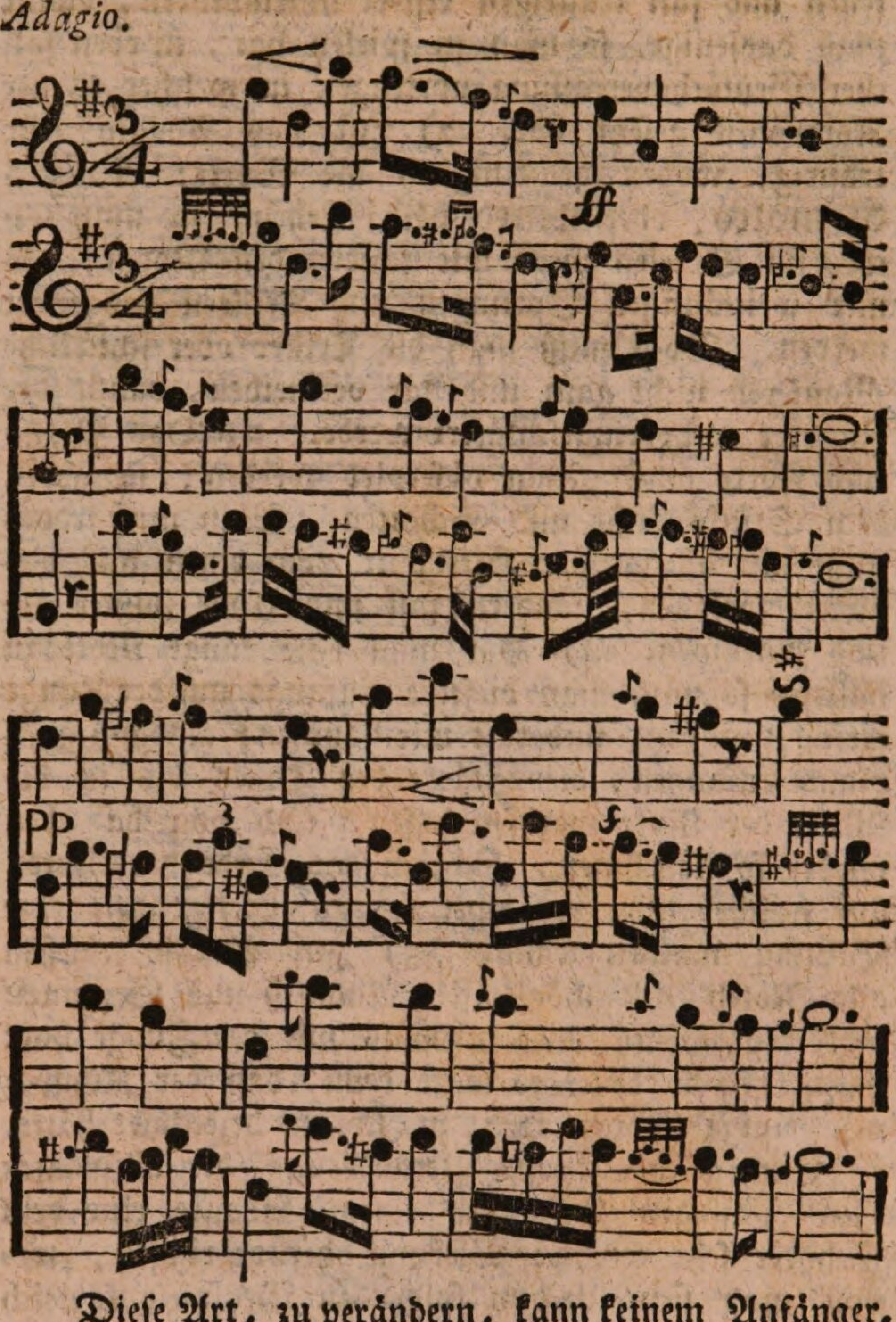
Unter dem Wort Allegro in weitläufiger Bedeutung, versteht man alle Arten von lebhaften und geschwinden Stücken. Der Hauptcharakter des Allegro ist Munterkeit und Lebhaftigkeit, so wie hingegen der von Adagio in Zärtlichkeit und Traurigkeit besteht. Um nun das Allegro so zu spielen, wie es der gute Vortrag erfordert, sind dabey vorzüglich folgende Regeln zu beobachten: 1) Die geschwinden Passagen müssen vor allen Dingen im Allegro rund, lebhaft, articulirt und deutlich gespielt werden. 2) Man muß sich bemühen, jede Note nach ihrer gehörigen Geltung zu spielen, und sich sorgfältig hüten, weder zu eilen, noch zu zögern; vorzüglich muß man Acht geben, langsame und singende Noten, so zwischen Passagen eingeflochten sind, nicht zu übereilen. 3) Man muß das Allegro nicht geschwinder spielen wollen, als man die Passagen, in einerley Geschwindigkeit, zu machen im Stande ist, damit man nicht genöthigt sey, einige davon, so etwan schwerer als andere sind, langsamer zu spielen, welches eine unangenehme Aenderung des Zeitmaßes verursachen würde. Man hat daher das Zeitmaß nach den schwersten Passagen zu

fassen. 4) Bey den Triolen muß man Acht geben, daß man sie recht rund und gleich spiele; wenn nicht alle drey Noten hübsch egal klingen, so sind es keine Triolen mehr. 5) Bey aller Lebhaftigkeit, die zum Allegro erfordert wird, muß man sich dessen ungeachtet niemals aus seiner Gelassenheit bringen lassen; **niemals muß das Geschwindspielen, sondern allzeit der Affekt, welchen man auszudrücken hat, zum Hauptzwecke gemacht werden.** Wer den Vorzug der Rührung vor einer musikalischen Maschine behaupten will, der muß zwar jedes Stück in seinem gehörigen Feuer spielen; übertreiben soll er es aber niemals, sonst würde das Stück alle seine Annehmlichkeit verlieren. 6) Je tiefer die Sprünge in Passagen sind, desto stärker müssen die tiefen Noten vorgetragen werden, theils weil sie zum Akkorde gehörige Hauptnoten sind, theils weil die tiefen Töne auf der Flöte nicht so schneidend und durchdringend sind als die hohen. 7) Die Hauptgedanken und das Thema müssen von den untermischten Sachen wohl unterschieden werden, und sind eigentlich die vornehmste Richtschnur des Ausdrucks. 8) Die Leidenschaften wechseln im Allegro eben so wohl als im Adagio öfters ab; der Ausführer muß sich also in jede versetzen, und sie gehörig auszudrücken suchen. 9) Von willkührlichen Veränderungen leidet das Allegro nicht viel, weil es mehrentheils mit einem solchen Gesange und solchen Passagen gesetzt wird, worinn nicht viel zu verbessern ist. Will man aber dennoch etwas verändern, so muß es nicht eher, als bey der Wiederholung eines gleichen Satzes geschehen, welches in einem Solo, wo das Allegro aus zwey Reprisen besteht, oder in einem Rondeau, wo der Hauptsatz öfters wiederholt wird, am füglichsten angeht.

c) Vom Vortrage im Adagio.

Das italienische Wort Adagio bedeutet etwas mittelmäßig Langsames und wird den Tonstücken vorgesetzt, welche mit schmachtendem und zärtlichem Affekte sollen gespielt oder gesungen werden. Ein solches Stück wird auch selbst ein Adagio genannt. Das Adagio muß mehr auf das Herz als auf die Einbildungskraft wirken. Gar zu künstlich ausgedachte Figuren schicken sich nicht dazu; denn je mehr das Herz gerührt ist, desto weniger zeiget sich der Witz. Es muß nicht gar lange dauern, weil dergleichen Stücke den Zuhörer leicht ermüden und oft ein einziger Augenblick lange Weile das Vergnügen eines ganzen Stücks zerstört. Es erfordert eine besonders gute Ausführung; nicht nur deswegen, weil bey der Langsamkeit jeder kleine Fehler gar leicht bemerkt wird, sondern auch darum, weil es wegen Mangel des Reichthums matt wird, wenn nicht ein nachdrücklicher und kräftiger Ausdruck es schmackhaft macht. Der Spieler, welcher sich nicht in einen sanften zärtlichen Affekt hineindenken kann, der ihm den wahren Ton dieser Gattung von selbst angiebt, wird darinn nicht glücklich seyn. Viele große Sänger und Spieler sind im Adagio niemals glücklich gewesen. Allen denjenigen, denen es an der gehörigen Empfindung und Einsicht fehlt, (welches bey vielen Liebhabern und manchmal gar bey den Ausführern der Musik selbst der Fall ist,) macht das Adagio wenig Vergnügen. Hingegen kann ein wahrer Tonkünstler sich im Adagio sehr hervorthun und Kennern seine Wissenschaft zeigen. Die Beobachtung folgender Regeln wird den guten Vortrag und die glückliche Ausführung im Adagio sehr befördern helfen: 1) Man muß sich in einen gelassenen

senen und fast traurigen Affekt hineindenken, damit man dasjenige, so man zu spielen hat, in eben solcher Gemüthsverfassung vortrage, in welcher es der Komponist gesetzt hat. 2) Ist das Adagio sehr traurig, wobey gemeiniglich die Worte: Adagio di molto, oder Lento assai stehen, so muß solches im Spielen mehr mit schleifenden Noten, als mit weitläufigen Sprüngen und Trillern ausgeziert werden. Doch muß man die Triller oder schickliche Manieren nicht ganz und gar vermeiden, damit der Zuhörer nicht eingeschläfert werde. 3) Das Piano und Forte muß genau observirt werden; sie geben dem Stücke Licht und Schatten. Man muß jedoch nicht mit allzugroßer Heftigkeit vom einen auf das andere springen, sondern fast unmerkbar immer ab- und zunehmen. 4) Hat man eine lange Note zu halten, so muß man dieselbe Anfangs mit der Zunge weich anstoßen, und fast nur hauchen; alsdann ganz piano anfangen, die Stärke des Tones bis in die Mitte der Note wachsen lassen, und von da eben wieder so abnehmen, bis an das Ende der Note, auf welcher man bey einer solchen Gelegenheit eine Bebung machen kann. 5) Im Adagio müssen alle Noten mit möglichster Anmuth und Geschmeidigkeit geblasen, und niemals mit der Zunge hart angestoßen werden, es wäre denn, daß der Komponist einige Noten kurz zu stoßen bezeichnet hätte. 6) Eine geschmackvolle Veränderung der allzueinfachen Passagen kann bey einem Adagio eine dem Zuhörer sehr reizende Wirkung hervorbringen, wovon man sich in dem folgenden Beyspiele sogleich überzeugen kann, wenn man nämlich solches zuerst nach der ersten Linie, hernach aber mit den Veränderungen nach der zweyten Linie spielt:



Diese Art, zu verändern, kann keinem Anfänger, wohl aber dem schon Geübtern zugemuthet werden. Uebrigens ist es gewiß, daß, je einfacher ein Adagio mit Affekt und Anstand gespielt wird, je mehr wird es den Zuhörer einnehmen, und desto weniger werden die guten Gedanken des Komponisten, die er mit Fleiß und Nachsinnen erfunden, verdunkelt oder vernichtet werden.

Sechster Abschnitt.

Von der öffentlichen Ausführung der Musik.

a) Musikdirektor. b) Konzertist. c) Akkompagnement.

a) Vom Musikdirektor.

In einer jeden Unternehmung, die vermittelst vieler Personen ausgeführt werden soll, ist es höchst nothwendig, daß eine darunter sey, welche die andern der Erreichung der Absicht gemäß leite. Es ist allgemein bekannt, wie viel auf einem solchen Anführer beruht, und daß ihm gewöhnlich allein die Erreichung oder Verfehlung des gewünschten Zwecks zuzuschreiben ist. Zur Ausführung einer großen öffentlichen Musik werden mehrere Personen erfordert, unter welchen ein Direktor nöthig ist; nämlich ein Mann, der nicht allein Einsicht eines deutlichen Vortrags hat, sondern auch, nebst der Harmonie Etwas von der Setzkunst versteht, um die Art, wie ein jedes Stück aufgeführt werden soll, recht treffen zu können und damit die Komposition nicht auf so mancherley Weise verstümmelt und ver-

derbt werde. Alle Tonkünstler, auch die geschicktesten sind eben so wenig zu Musikdirektoren geschickt, als alle, auch die tapfersten Soldaten zu Generalstellen taugen. Hieraus läßt sich schließen, wie viel an einem Manne, der alle zu dem Amte eines guten Musikanführers erforderlichen Eigenschaften besitzt, gelegen sey, und was für Vorzüge und Hochachtung ein solcher verdiene. Um desto trauriger ist die Bemerkung, daß gewöhnlich Leute den Musikdirektor zu wählen haben, die wenig oder gar nichts von der Musik verstehen, welche Wahl dann an demselben Orte oft eine Hauptursache am Verfalle der guten Musik wird. *) Um nun diesen Unwissenden und vorzüglich dem Musikanfänger einen richtigen Begriff von einem schätzenswerthen Musikdirektor beyzubringen, wollen wir hier den Charakter und die nothwendigen Eigenschaften eines solchen Mannes schildern: **In Ansehung seines Herzens** besitzt er nicht den mindesten Stolz auf seine hervorragenden Talente, nicht die mindeste Eifersucht auf die Talente anderer; ist ein Mann von feinem Gefühle, von vieler Geduld, Gefälligkeit und Dienstfertigkeit; ein Mann, dessen ganzes Benehmen einen gebildeten Charakter, der aus richtigen Grundsätzen entstanden, verräth; ein Mann, der seine Würde und Talente kennt, fühlt, und dabey mit Anstand und Bescheidenheit an den Tag zu legen weiß. **In Ansehung seines Verstandes** besitzt er Geschicklichkeit und Fähigkeit, andern die ihnen nöthigen und richtigen Begriffe beyzubringen und hat sich dazu die besten musikalischen Stücke, Bücher und andere unentbehrliche Hülfsmittel angeschaft. Einige Jahre spielte er in großen und berühmten Orchestern

*) Dieß haben auch die Hrn. Herausgeber der musikal. Realzeitung in der Vorrede des ersten Bandes von 1788 gesagt.

mit, und hat sich dort in gutem Vortrage, und andern musikalischen Vorfallenheiten geübt; ist Freund und Kenner der Littergeschichte seiner Kunst; liebt Lektüre, Wahrheit und Freundschaft; sucht sich dem Ziele der Vollkommenheit so viel möglich zu nähern; ist gesellig, und bedauert, daß noch viele Musiker in dem Zirkel kultivirter Männer langweilig und eckelhaft werden, weil sie von nichts anderm als von der Musik zu reden wissen. Dieß sind einige Hauptzüge aus dem Charakter eines rechtschaffenen Musikdirektors. Was seine übrigen **Eigenschaften** anbetrift, so kann man sagen, daß er folgende in ziemlich hohem Grade besitze: 1) Er spielt mehrere Instrumente, besonders die **Violine**; weil solche zum Akkompagnement unentbehrlich, durchdringend, und während des Spielens zum Reden geschickter ist, als alle andern Instrumente, die am meisten zur Begleitung gebraucht werden. 2) Er hat eine vollkommene Einsicht, alle Arten der Komposition, in welche er sich vor der Ausübung ganz hineinstudirt hat, nach ihrem Geschmacke, Affekte und rechtem Zeitmaße zu spielen, und besitzt beynahe mehr Erfahrung vom Unterschiede der Stücke, als der Komponist selbst. 3) Er weiß das Zeitmaß in der größten Vollkommenheit zu halten und auch andere zu leiten, wenn sie darinn eilen oder zögern sollten. 4) Er sorgt für richtige und gleiche Stimmung der Instrumente. 5) Er trachtet einen guten Vortrag einzuführen und zu erhalten; und sucht daher, daß seine Gefährten mit ihm, nachdem es jede Sache erfordert, allzeit in gleicher Schwäche und Stärke spielen, besonders aber alle zugleich das Forte und Piano genau, wo sie angezeigt werden, ausdrücken. 6) Um seine Instrumentisten noch mehr im guten Vortrage fest zu setzen, nimmt er, ausser andern vielen Arten von Musiken, öfters auch charakteristische Stücke und Tänze zur Uebung vor. 7) Das

Gesicht und Gehör lenkt er meistens auf den Ausführer der Hauptstimme und auf das Akkompagnement; im Fall es nöthig wäre, dem einen nachzugeben und die andern in der Ordnung zu erhalten. Dem Konzertisten läßt er die Freyheit, sein Tempo so zu fassen, wie er es für gut findet; und merkt aus seinem Vortrage, ob er das, was er spielt, geschwinder oder langsamer haben wolle, um das Akkompagnement ohne auffallende Bewegung dahin zu leiten. 8) Er weiß jedes Instrument gehörig zu stellen, und nach richtigem Verhältniß zu besetzen, indem ihm wohl bekannt ist, daß eine Musik nicht gut ausfallen kann, wo die Hauptstimmen von den Grundstimmen, oder wohl gar von den Mittelstimmen übertäubt und unterdrückt werden; da doch die erstern vor allen andern hervorragen und die Mittelstimmen am allerwenigsten gehört werden sollten. *)

b) Vom Konzertisten.

Da diese wenigen Blätter meistens dem Flötenspieler dienen sollen, so wollen wir uns auch den **Konzertisten** als einen solchen denken, und ihm folgende **Regeln und Erinnerungen** mittheilen: 1) Reine richtige Stimmung, muß jedes Konzertisten erste Sorge seyn. Hievon ist oben (S. 72) schon ein mehreres gesagt worden. 2) Hat der Konzertist sich bey seiner bisherigen besondern Uebung angewöhnt, den Takt mit dem Fuße zu

*) Daß obige Schilderung eines rechtschaffenen Musikdirektors kein Ideal, sondern wahr und möglich seyn kann, dieß beweisen die Biographien von Martini, Holzbauer, Knecht und von vielen andern.

markiren, so muß er sich dessen bey öffentlichen Musiken so viel möglich enthalten. 3) Er muß das zu langsam oder zu schnell angefangene Tempo nicht mitten im Stücke ändern wollen, sondern solches beym Anfange des Ritornells oder der Solopassage thun. 4) Ist der Konzertist furchtsam und nicht gewöhnt in Gegenwart vieler Menschen zu spielen, so muß er seine Aufmerksamkeit nur allein auf die Noten, die er vor sich hat, zu richten suchen, niemals aber die Augen auf die Anwesenden wenden, denn hiedurch werden die Gedanken zerstreut, die Gelassenheit geht verloren, es entsteht Furcht und eine Hitze in Zunge und Fingern, dann ein hinderliches Zittern der Glieder, welches weder lange Passagen in einem Athem, noch besondere Schwierigkeiten rein zu spielen erlaubt. 5) Aus diesen Umständen ist hier nochmals, wie schon oben (S. 125) anzurathen, daß ein Anfänger lieber ein leichtes Stück bringe, und ohne Fehler spiele als etwas Schweres, das er nicht anders als mangelhaft und mit Furcht und Zittern vorbringen kann. 6) Wer sich öffentlich will hören lassen, der muß die Zuhörer und besonders diejenigen darunter, an denen ihm am meisten gelegen ist, wohl in Betrachtung ziehen; er muß erwägen, ob sie Kenner oder keine Kenner sind. Vor Kennern kann man seine Geschicklichkeit sowohl im Allegro als Adagio zeigen. Vor blossen Liebhabern spielt man Stücke, in welchen der Gesang stark hervorleuchtet und gefällig ist. Um sich bey den Zuhörern gefällig zu machen, ist es auch sehr gut, wenn man die Wahl der Stücke von dem Alter und Gemüthsstimmung der meisten derselben entscheiden läßt. Junge, leichtsinnige und lustige Leute hören gewöhnlich lieber aufgeweckte und scherzhafte Stücke; mit ernsthaften und chromatischen aus Molltönen gesetzten Kompositionen ist gewöhnlich traurigen und alten

Leuten gedient. 7) Es ist vortheilhafter für einen Tonkünstler, wenn er immer etwas von seiner Wissenschaft zum Hinterhalte behält, um seine Zuhörer mehr als einmal überraschen zu können, als wenn er gleich das erstemal seine ganze Wissenschaft ausschüttet, und man ihn also ein für allemal gehört hat. 8) Von verständigen Feinden wird man am Ende des Konzerts mehr Wahrheit, wie es gespielt worden, als von schmeichlerischen Freunden, erfahren. Man suche den Tadel und den Beyfall beyder zu prüfen; findet man etwas, das besser seyn könnte, so verbessere man es sorgfältig. Uebrigens lasse man sich durch ein gerechtes Lob nicht stolz, und durch eine übertriebene Tadelsucht nicht kleinmüthig machen.

c) Vom Akkompagnement.

Nun wollen wir noch ganz kurz von den Pflichten reden, welche alle begleitende Instrumentisten überhaupt in Acht zu nehmen haben: *) 1) Soll ein Orchester recht gute Wirkung thun, so müssen nicht nur alle Mitglieder desselben mit guten und reinen Instrumenten versehen seyn, sondern sie müssen auch richtig und gleichlautend mit einander übereinstimmen. **) Das Akkom-

---

*) Sehr vieles Gute ist hierüber in der Theorie der schönen Künste, von Sulzer. I. Band. S. 142 unter dem Artikel „Begleitung“ gesagt.

**) Seitdem Rousseau sich so sehr über die üble Gewohnheit des französischen Orchesters, ganze Stunden lang vor einer Kirchenmusik oder einer Oper zu stimmen und zu präludiren, aufgehalten hat, hat diese üble Gewohnheit in Pa-

pagnement muß sich eines guten, und einem jeden Stücke in seiner Art, und nach seinen Eigenschaften gemäßen Vortrags befleißigen. Jeder Begleiter hat sich nach der Leidenschaft des Stücks, und nach dem Vortrage des Konzertisten zu richten, und an allen Umständen Theil zu nehmen. 3) Wer eine Ripienstimme spielt, muß, wenn er sonst auch Komponist oder Konzertist ist, seiner Geschicklichkeit Schranken setzen; er darf also nichts hinzufügen, was irgend nur eine Melodie verdunkeln könnte, besonders wenn eben dieselbe Stimme mehr als einmal besetzt ist. 4) Da die Schönheit eines Orchesters hauptsächlich darinn besteht, daß die Mitglieder desselben alle nach einerley Art vorzutragen haben, und von dem Anführer desselben schlechterdings eine gute und jedem Stücke gemäße Art zu spielen erfordert wird, so liegt es auch einem jeden Mitgliede des Orchesters ob, sich in diesem Stücke nach dem Anführer zu richten, seiner Anweisung nicht zu widerstreben, und es niemals und in keinem Stücke für eine Beleidigung oder gar für Schande zu halten, **wenn man sich einer vernünftigen und nöthigen Subordination, ohne welche keine gute Musik bestehen kann, unterwerfen muß.**

ris nachgelassen; man stimmt jetzt in der großen Oper daselbst nicht einmal im Orchester, sondern in besondern Nebenzimmern, und jeder ist in einem Augenblicke mit seinem Instrumente fertig. Es wäre zu wünschen, daß manche deutsche Kapellen diesem Beyspiele folgen, und einmal einsehen lernen möchten, daß der Zuhörer auf keine unangenehmere Weise und schlechter zu dem folgenden vorbereitet werde, als durch das ewige Stimmen und Präludiren so vieler Instrumente ineinander und durcheinander, ohne daß einer vor dem andern hören kann, ob sein Instrument gestimmt ist, oder nicht.

5) Ein rechtschaffener Musiker muß nicht eigensinnig und auf seinen Rang allzusehr erpicht seyn. Der gewöhnliche erste Violinist kann, im Fall der Noth, seine Geschicklichkeit bey der Viola oder 2ten Violin eben so gut als bey seiner gewohnten ersten Violine zeigen. 6) Eine genaue Ausdrückung des Forte und Piano ist eines der bequemsten und nöthigsten Stücke, um Leidenschaften zu mahlen, und Licht und Schatten in der Musik zu unterhalten; es muß nicht nur an denen Orten, wo es steht, beobachtet werden, sondern jeder Akkompagnist hat auch zu wissen nöthig, solches an andern Stellen, wo es nicht dabey steht, mit Ueberlegung anzubringen. Es ist überhaupt ein unverzeihlicher Fehler, wenn die Akkompagnisten (wie es manchmal von Dilettanten geschieht) sich so stark hören lassen, daß weder die Zuhörer noch sie selbst die konzertirende Stimme hören. 7) Das Zeitmaß in einer besondern Vollkommenheit zu verstehen und durch das ganze Stück in der größten Strenge auszuüben, ist eine Pflicht, welche ein Musiker niemals unerfüllt lassen sollte. 8) Die Akkompagnisten müssen nicht verlangen, daß der Konzertist sich in Ansehung der Geschwindigkeit oder Langsamkeit nach ihnen richten solle, sondern sie müssen ihm völlige Freyheit gönnen, sein Tempo so zu fassen, wie er es für gut findet. — Dieß sind die Hauptsachen. Man kann daraus abnehmen, daß es nicht so gar leicht sey, gut zu akkompagniren, und daß von einem Orchester, wenn es gut seyn soll, sehr viel gefordert werde. *)

*) Es wäre zu wünschen, daß jeder Akkompagnist dasjenige lesen würde, was in der musikal. Korrespondenz vom Jahre 1792 Seite 373 u. 383 unter dem Titel „Akkompagnement" steht, und sich dessen jederzeit erinnern möchte.

Siebenter Abschnitt.

Von der Beurtheilung der Musik.

a) Gewöhnliche Fehler bey der Beurtheilung. b) Regeln zu derselben; in Ansehung 1) des Orts, 2) der Zuhörer, 3) der Ausführer, 4) der Komposition. *)

a) Gewöhnliche Fehler bey der Beurtheilung.

Wer eine Musik hört, will sie gewöhnlich auch beurtheilen. Unter tausend Zuhörern fällt keinem

*) Man erlaube hier folgende Erläuterungen: Die Gesetze der Harmonie liegen tief in der Natur. Sie können nicht mechanisch gelernt werden, sondern müssen bey Entstehung eines Menschen demselben von Natur schon in die Seele geprägt seyn. Derjenige Mensch, dem die Natur bey seiner Entstehung diese Gesetze in die Seele geprägt hat, ist musikalisches Genie. Wenn ein solches Genie bey seiner Entwicklung die harmonischen Gesetze in Ausübung bringt, wird es Musiker oder Komponist ge-

die Bescheidenheit ein, sich selbst zu fragen: Habe ich auch Einsicht und Geschmack genug, zu loben und zu tadeln? Nein, der Ignorant wie der Liebhaber, der Dilettant wie der Kenner, wollen von dem, was sie hören, Kunstrichter seyn. Daher ist es kein Wunder, daß unendlich viele Fehler und Ungerechtigkeiten bey der Beurtheilung der Musik begangen werden. Wir wollen doch davon die auffallendsten und gewöhnlichsten hier rügen: 1) Man verlangt oft mehr zu hören, als man selbst niemals zu hören gewohnt gewesen ist; alle möglichen Geschicklichkeiten sind nicht im Stande, diesen Schwer- oder Niezubefriedigenden Genüge zu leisten. 2) Singen oder spielen in einer Versammlung nicht alle in gleicher Vollkommenheit, so legt man oftmals nur einem den Vorzug bey und hält alle andern für gering, ohne zu bedenken, daß der eine in dieser, der andere in jener Art, z. B. einer im Adagio, der andere im Allegro seine Verdienste haben könne. 3) Man erwägt nicht, daß die Annehmlichkeit der Musik nicht in der Gleichheit oder Aehnlichkeit, sondern in der Verschiedenheit bestehe. Abwechslung macht in der Musik, wie in den meisten andern Dingen, den größten Theil des menschlichen Vergnügens aus. 4) Man richtet sich selten nach seiner eigenen Empfindung, welches doch das Sicherste wäre, son-

---

nannt. Je vollkommener die Ausübung dieser Gesetze geschieht, desto vollkommener ist der Musiker, der sie ausübt. Die Ausübung dieser Gesetze, in so fern sie zu Papier gebracht worden ist, heißt Komposition, der reine Satz, oder auch Kontrapunkt, und besteht aus einer Reihe nacheinander folgender verbundener Zusammenstimmungen.

dern man ist gleich begierig zu vernehmen, welcher von denen, die da singen oder spielen, der stärkste sey. Dem nun, der auf solche Art für den stärksten ausgegeben wird, hört man allein zu. 5) Man gönnt selten einem Musiker die gehörige Zeit, seine Stärke oder Schwäche zu zeigen. Man bedenkt nicht, daß ein Musiker nicht jederzeit im Stande ist, das, was er versteht, hören zu lassen, und daß öfters der geringste Umstand ihn leicht aus aller seiner Gelassenheit setzen kann, daß es folglich wie schon oben (S. 67) gesagt, die Billigkeit erfordert, ihn mehr als einmal zu hören, ehe man sein Urtheil über ihn fällt. 6) In Ansehung der Komposition geht es nicht viel besser; man will nicht gerne für unwissend angesehen seyn, und doch fühlt man wohl, daß man nicht allzeit recht zu entscheiden fähig seyn möchte; deswegen pflegt man gemeiniglich gleich zu fragen, von wem das Stück komponirt sey, um sich in der Beurtheilung darnach richten zu können. Nun werden oft die besten Sachen verworfen, wenn sie nicht den Namen eines allgemein berühmten Mannes tragen. 7) Nicht selten wird über die Komposition geklagt, wenn doch die Ausführer fehlen, und oft klagt man über diese, wenn es über jene geschehen sollte. 8) Manche plaudern den Orakelspruch eines guten Musikers nach, ohne zu bedenken, daß dieser oft aus Unwissenheit, aus Eifersucht, oder aus Vorurtheil und Schmeicheley entscheidet; oder dessen ungeachtet, nicht einmal ein jeder Musiker fähig sey, alles, was in der Musik vorkommen kann, zu beurtheilen. Das Singen erfordert seine besondere Einsicht. Die Verschiedenheit der Instrumente ist so groß, daß eines Menschen Kräfte und Lebenszeit nicht zureichend seyn würden, alle ihre Eigenschaften einsehen zu lernen; der vielen Dinge, welche man bey richtiger Beurtheilung der Komposition zu verstehen hat, gänzlich zu geschwei-

gen. — Da nun die Musik nicht nach eigener Phantasie, sondern eben sowohl wie jede andere schöne Kunst oder Wissenschaft nach richtigen Grundsätzen und durch viele Erfahrung und große Uebung erlangten und gereinigten guten Geschmack beurtheilt werden muß; da derjenige, welcher einen andern beurtheilen will, wo nicht mehr, doch eben so viel als der andere verstehen sollte, und die dazu gehörigen Eigenschaften schwer zu erlangen sind; so würde es am besten seyn, wenn sich die meisten Zuhörer nicht als Kunstrichter aufwerfen wollten, oder doch bey der Beurtheilung wenigstens folgende **Erinnerungen und Regeln** beherzigten:

b) Erinnerungen und Regeln zu einer vernünftigen Beurtheilung der Musik.

Soll die Beurtheilung der Musik der Vernunft und der Billigkeit gemäß seyn, so hat man viererley in Erwägung zu bringen: 1) den Ort, wo die Musik aufgeführt wird; 2) die Zuhörer; 3) die Ausführer, und 4) die Komposition. Wir wollen einen nach dem andern von diesen Punkten durchgehen:

1) In Rücksicht des Orts, wo die Musik aufgeführt wird.

In Ansehung des Orts, wo eine Musik aufgeführt wird, muß man bedenken, daß es ein grosser Unterschied sey, eine und eben dieselbe Musik heute in der Nähe, morgen von Weitem zu hören. Wir können ein Stück, das für einen weitläufigen

Platz und für ein zahlreiches Orchester bestimmt ist, am gehörigen Orte aufführen hören, es wird uns ungemein gefallen. Hören wir aber dasselbe Stück ein andermal in einem Zimmer, mit einer schwachen Begleitung von Instrumenten, vielleicht auch von andern Personen ausführen, so wird es mehr oder weniger von seiner Schönheit verlieren. Ein Stück, das uns in der Kammer fast bezaubert hatte, kann uns hingegen, wenn man es auf dem Theater hören sollte, kaum mehr kenntlich seyn. Ein enges mit vielen Meubeln austapezirtes warmes Zimmer ist immer für die Musik, in Ansehung des Resonanzes, schlechter als ein freyer geräumiger temperirter Saal. In diesem athmet man überhaupt leichter als in jenem, welches vornehmlich den Blasinstrumentisten gut zu Statten kömmt.

2) In Rücksicht auf die Zuhörer.

In Ansehung der Zuhörer kömmt a) sehr vieles auf die Gemüthsbeschaffenheit derselben an. Mancher liebt das Prächtige und Lebhafte; mancher das Traurige und Tiefsinnige, mancher das Zärtliche und Lustige, je nachdem seine Neigungen und Launen sind. Es kann öfters geschehen, daß uns heute ein Stück gefällt, welches wir morgen, wenn wir uns in einer andern Gemüthsfassung befinden, kaum ausstehen können, und im Gegentheil kann uns heute ein Stück zuwider seyn, woran wir morgen viele Schönheiten entdecken. Man fühlt nicht einen Tag wie den andern. Gar oft hängt das Gefühl blos von Leidenschaften, von genossenen Speisen und Getränken &c. ab. Es kann daher ein Stück gut gesetzt seyn und gut aufgeführt werden, es gefällt demungeachtet nicht einem jeden. In Ansehung der Zuhörer kömmt b) sehr vieles

auf ihren Geschmack an. Dieser ist bey verschiedenen Nationen nicht sowohl in Ansehung des Wesentlichen, als vielmehr des Zufälligen der Musik verschieden, und hat bey der Beurtheilung derselben den größten Einfluß. Italiener, Franzosen und Deutsche werden von Einer Musik ganz verschieden urtheilen, weil jede von diesen Nationen ihren besondern Geschmack, und besondere, oft aus dem Nationalstolze entsprungene, Vorurtheile hat.

3) In Rücksicht auf die Ausführer.

Die Ausführer der Musik werden in Sänger und Instrumentisten eingetheilt. a) Von dem Sänger wird erfordert: 1) daß er eine helle reine Stimme von großem Umfange habe. 2) Daß er das Falset mit der Brustſtimme zu vereinigen wisse, damit man nicht merken könne, wo diese aufhört und jenes anfängt. 3) Daß er ein gutes Gehör und eine reine Intonation habe, um alle Töne in ihren Verhältnissen rein angeben zu können. 4) Daß er eine gute Aussprache habe, damit man den Gesang deutlich verstehe. 5) Daß er Fertigkeit im Notenlesen und im Treffen habe, auch einige Kenntnisse vom Generalbasse besitze. 6) Daß er mit Anstand und mit Gefühl singe, nämlich: im Adagio rührend, ausdrückend; im Allegro schmeichelnd, anmuthig; alles mit Licht und Schatten ziere, und das Forte und Piano genau observire. 7) Daß er einen guten Triller schlagen und eigene, den Worten und der Melodie angemessene, Auszierungen anbringen könne; diesen muß sich jedoch der Altist und Baßist mehr als der Sopranist und Tenorist enthalten.

b) Bey der Beurtheilung des Instrumentisten kann man erwägen: 1) Ob der Instrumentist

tist sein Instrument rein spiele, und einen guten Ton herauszubringen wisse. 2) Ob er das Instrument mit gehöriger Gelassenheit und Anmuth spiele, oder ob er es auf eine rauschende Art übertreibe. 3) Ob er einen guten Bogenstrich oder Zungenstoß, auch Fertigkeit in den Fingern, und egale gute Triller habe. 4) Ob er das Zeitmaß sicher halte. 5) Ob er mit **Anstand und Gefühl** spiele. 6) Ob er die Harmonie verstehe, um die Manieren darnach einzurichten, oder ob er nur aus dem Gehöre nach Gutdünken spiele, eine Manier z. B. gut anfange, aber schlecht endige. 7) Ob er in einem vermischten, oder nur in einem Nationalgeschmacke spiele. 8) Ob er aus dem Stegereife, oder nur das, was er studirt hat, spielen könne. 9) Ob er die Setzkunst verstehe, oder ob er sich blos mit fremden Stücken behelfe. 10) Ob er alle Arten von Stücken gut spiele, oder nur diejenigen, die er selbst gesetzt hat, oder für ihn gesetzt worden sind. 11) Endlich, ob er bey den Zuhörern eine beständige Aufmerksamkeit zu unterhalten, und ein Verlangen, ihn öfters zu hören, zu erwecken wisse.

4) In Rücksicht auf die Komposition.

Die **Komposition** einer Musik im Ganzen zu beurtheilen, ist noch weit schwerer als alles Vorige. Hiezu ist nöthig a) den **Geschmack**, b) den **Karakter**, c) die **Absicht** der **Komposition**, d) den **Ort**, und e) die **Instrumente**, für welche sie bestimmt ist, zu betrachten.

a) Der **Geschmack** ist zweyerley, **gut und wahrer, schlecht und falscher**. Diejenigen Musikstücke, worinn die Zusammenstimmungen sich nach den Gesetzen der Harmonie bewegen, so daß in dieser Bewegung Ordnung, Mannigfaltigkeit, Schönheit, Klarheit und Simplizität wahrgenommen wird, die melodischen Figuren mit den Zusammenstimmun-

K

gen und mit dem Innhalte des Stücks vollkommen sympathisiren, sind in wahrem Geschmacke komponirt. Der falsche Geschmack hingegen besteht aus unrichtiger Zusammenstimmung, Unordnung, Mangel der Harmonie oder Gedanken u. s. w. Wie können also Leute, die nicht wissen, was richtige Zusammenstimmung, Bewegung nach harmonischen Gesetzen rc. ist, gründlich vom Geschmacke in der musikalischen Komposition urtheilen?

b) Karakter in der Musik wird ebenfalls in wahren und falschen getheilt. Wahrer musikalischer Karakter ist: wenn der Komponist in seinem Stücke Harmonie und Melodie so zu wählen und zu ordnen gewußt hat, daß sie bey der Ausübung entweder dem Zorne, der Freude, der Traurigkeit, der Liebe oder sonst einer Gemüthsbewegung und Leidenschaft des Menschen entsprechen. Falscher Karakter heißt, wenn der Komponist Harmonie und Melodie so gewählt hat, daß sie bey Ausübung die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften der Menschen übertreiben, zu wenig oder auf eine lächerliche Art ausdrücken. Diese Art Komposition rechnet man unter den Titel „Karrikatur". Jeder Mensch hat seinen Karakter und jede Nation den ihrigen. Weder Italien, noch sonst ein Land allein lehret karakterisch komponiren. Die Natur hat hiezu jedem Komponisten, er sey geboren wo es sey, er lebe wo er wolle, sattsame Kräfte verliehen. Aber nicht jeder Mensch, nicht jede Nation drückt Karakter in der Musik auf eben dieselbe Manier aus, als die andere. Der Franzose, nach seinem Nationalkarakter, spazirt gern auf Oberflächen herum, und drückt daher alles zu leicht aus. Der in seinen Leidenschaften heftige Italiener hingegen übertreibt alles. Daher ist die meiste italienische Komposition Karrikatur. Wer also italienische Musik, und derselben ähnliche, allein für karakteristische Musik hält, der hält falschen Karakter für wahren, und giebt uns dadurch zu verstehen, daß er vom musikalischen

Karakter ganz irrige Begriffe hat, und nicht weiß, daß Karrikatur falscher Karakter ist. Der Deutsche hingegen möchte wohl der einzige seyn, welcher Leidenschaften nach der Wahrheit und nach dem gehörigen bestimmten Grade musikalisch zu bezeichnen weiß. Er möchte wohl der einzige seyn, der nicht eher karrikaturmäßige Gruppen darstellt, als sie nöthig sind. Schon im Jahre 1758 sagt **Marpurg** *), daß **Deutschland den Vorzug in der Musik vor allen andern Nationen habe, und daß sich dieses demonstrativisch erweisen ließe.** Wie viel eher muß es jetzt erwiesen seyn, da sich seitdem die Musik bey uns Deutschen immer noch mehr verbessert hat!

c) Die **Absichten** der Kompositionen können sehr verschieden seyn, deswegen ein Stück zu einem Zwecke gut, zu einem andern aber schlecht seyn kann. Die Musik ist entweder **Vokal-** oder **Instrumentalmusik.** Nur wenige Stücke sind für die Singstimmen allein komponirt. Hingegen findet man viele Stücke, wobey die Singstimmen nichts zu thun haben, z. B. das Konzert, die Ouverture, die Sinfonie, das Quatuor, das Trio, das Solo ꝛc. Beyde Musikarten sind nicht nur überhaupt in ihren Absichten, und folglich auch in ihrer Einrichtung, sehr von einander unterschieden, sondern auch jede **Unterabtheilung** derselben hat wieder ihre **besondern Gesetze,** und erfordert ihre **besondere Schreibart.** **)

d) In Ansehung des **Orts** sind sowohl Spiel- als

---

*) In seiner Anleitung zur Singkomposition. S. 3.

**) In der Musik hat man zwey Schreibarten, die freye und die gebundene. Der freyen kann man die blumigte, und der gebundenen die körnigte Schreibart unterordnen. Beyde Hauptschreibarten werden mit ihren untergeordneten sowohl in der Kirche, als auf dem Theater gebraucht. Die freye Schreibart ist mehr als die gebundene der Mode unterworfen. In beyden Schreibarten können Karaktere, als andere Abdrücke der Natur, bezeichnet werden; doch ist zum Ernsthaften und Erhabenen die gebundene immer bequemer als die freye.

Singmusik entweder der Kirche *), oder dem Theater **), oder der Kammer ***) gewidmet. ****)

e) Was die Instrumente anbetrift, so kann eine Komposition zwar dem guten Geschmacke und den Regeln derselben gemäß gesetzt seyn, aber dem Instrumente, für das sie bestimmt ist, ganz zuwider laufen. (Wie dieß oft bey Komponisten, die nicht hinlängliche Kenntniß der Instrumente haben, der Fall ist.) Im Gegentheil kann das Stück zwar dem Instrumente angemessen, sonst aber dem guten Geschmacke ganz entgegen gesetzt seyn.

Hier nun Grundsätze aufzustellen und Regeln zu geben, nach welchen man erfahren könnte, ob die Komposition vorzüglich den obigen drey letzten Punkten, nämlich ihrer Absicht, dem Orte und dem Instrumente gemäß eingerichtet sey, wäre zwar gut, die dazu erfordernde Weitläufigkeit aber würde die vorgezeichneten Gränzen dieses Buches zu sehr überschreiten. Inzwischen ist aus dem Gesagten schon zu schließen, daß die richtige Beurtheilung der Komposition das Schwerste in der Musik sey.

*) Die Kirchenmusik muß man auf zweyerley Art betrachten, als die römischkatholische und als die protestantische. In der römischkatholischen komen vor: die Messe, (welche aus folgenden Theilen besteht: 1) Kyrie, 2) Gloria, 3) Credo, 4) Offertorium, 5) Sanktus, 6) Benediktus, 7) Agnus Dei), Vesperpsalmen, te Deum laudamus, Bußpsalmen, Requiem, einige Hymnen, Motteten, Oratoria, Konzerte, Sinfonien, Pastorale 2c. In der protestantischen komen vor: ein Theil von der Messe, näml. das Kyrie und das Gloria, das Magnifikat, das te Deum, einige Psalmen, Oratoria, Passionsmusiken. Das übrige besteht aus Musiken über willkührliche Texte, die meistens im Kantatenstyle gesetzt sind. — Ueber die Kirchenmusik ist in Sulzers Theorie der schönen Künste I. Band und in der musikalischen Realzeitung vom Jahre 1788 S. 178 — 186 sehr vieles Gute angemerkt.

**) Die theatralische Musik besteht aus ernsthaften Opern (Opere serie) und komischen Opern (Opere buffe), aus Pastoralen (Schäferspielen) und Intermezzen (Zwischenspielen).

***) Die Kammermusik enthält Serenaten, Kantaten, Madrigale, Duett, Terzett, Solo-Kantaten, Konzerte 2c.

****) Als vierte Ordnung könnte man noch die Gassenmusik rechnen, welche, vorzüglich in Italien, nicht immer verächtlich ist. S. musikalische Realzeitung vom Jahre 1788 Seite 173.

Ende.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Dauscher, Andreas,

Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte Aus den besten Quellen geschöpft von Andreas Dauscher

Ulm 1801

Mus.th. 803
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598443-4